جدل النقد وعلم الجمال

تأليف

مجاهد عبدالمنعم مجاهد



جدل النقد وعلم الجمال

جدل النقد وعلم الجمال

تأليف
مجاهد عبد المنعم مجاهد

دار الثقافة للنشر والتوزيع
٢ شارع سيف الدين المهرانى - الفجالة
☎ / ٥٩٠٤٦٩٦ - القاهرة

الاهـــداء

إلى الدكتور جابر عصفور،

مجاهد عبد المنعم مجاهد

تصــديــر

من ١٩٦٠ وحتى الآن ومحاولاتي تستهدف ربط النقد الأدبي بعلم الجمال وتأسيس النقد على أساس فلسفي لأن النقد هو إقامة المعيار وإقامة المعيار يعني تحقيق الجوهري ..والجوهري لاصلة له بنقد اجتماعي أو سيكولوچي أو لغوي ..

وهذه محاولات نظرية وتطبيقية في هذا الاتجاه .. قد تنكسر الرؤية وقد تضعف المحاولة .. لكن الدرب يظل هو .. إننا على صراط الجمال في النقد الأدبي .. ومن يسقط من على الصراط يمرض .. وساعتها لن يبقى نقد ولا أدب ولا جمال .

المقطم ١٩٩٧/٢/١ — مجاهد عبد المنعم مجاهد

جـدل النـقـد وعلـم الجـمـال
(١٩٩٠)

لماذا يتناقض دائما نقادنا العرب المعاصرون ولا يثبتون عند موقف محدد ؟ قد يتخذ الواحد منهم موقفا ايديولوجيا بعينه قد يكون ربط الادب بالسياسة او ربط الادب بالاجتماع او ربط الادب بالتاريخ او ربط الادب بعلم النفس ويرفعون هذا الموقف شعاراً لهم لكن فجأة سواء علانية او فى نقدهم التطبيقى ينتهون الى اعتماد الذوق اساسا لنقدهم قد يقول البعض الا يتطور هؤلاء النقاد ويتغيرون فتتغير مواقفهم على امتداد ممارستهم للنقد ؟ لكن الملاحظ ان الناقد لا يتغير على فترات زمنية مختلفة بل يتناقض فى كل فترة واذا كان يتغير فى الموقف فلماذا نجده دائما وأبدا يعتمد على التذوق ممارسة وتقويماً للاعمال الادبية ؟ ومن هنا نجد هؤلاء النقاد المعاصرين ينتهون جميعا الى تخليهم عن رسالة النقد وينتهون الى تخليهم عن مواقفهم وزواياهم وآرائهم الخاصة واذا المتبقى عندهم هو النقد الانطباعى او التأثرى وينتهون الى اعتبار الذوق والذوق الشخصى هو المحك الوحيد للنقد .. وليست هذه الظاهرة عند واحد دون اخر بل نجدها عندهم جميعا بدءا من الدكتور طه حسين .. مرورا بجيل الوسط الدكتور محمد مندور وانور المعداوى والدكتور عبد القادر القط .. وانتهاء بجيل الشبان من المشتغلين فى الحقل النقدى ومن هنا تنشأ الاشكالية لماذا ينتهى النقاد دائما عندنا الى الاعتماد على الذوق ؟ ما العلة فى ذلك ؟ والاعاصم لهم ولنا من هذا الذوق الذى يشكل طوفانا كبيرا يجرقنا مبدعين ونقادا ومتذوقين .

لنتوقف على سبيل الانتقاء العشوائى عند ناقد من نقادنا العرب المعروفين هو الدكتور محمد مندور لقد عرف بانه من دعاة الواقعية الاشتراكية فى الادب وفوق ذلك يقول صراحة انه من اصحاب ما يسميه هو النقد الفقهى

أى أن له موقفا بصرف النظر عن ماهية هذا الموقف فما هو هذا إلموقف الفقهى الذى يأخذ به ؟ يقول فى كتابه المبكر (فى الميزان الجديد) المنهج الذى ادعو اليه هو المنهج الفقهى - منهج فقه اللغة - وهو يبدأ بالنظر اللغوى لينتهى الى الذوق الادبى الذى هو لا شك متحكم فى كل ما يمت الى الادب بصلة انه وهو يحدد منهجه قرن هذا المنهج منذ البداية بالذوق فهل الذوق يصلح معيارا ومنهجا لدراسة الادب ؟

لنتغاض الان عن مشروعية الاقتصار على نقد فقهى ولكن الملاحظ انه يجعل هذا النقد مقترنا بالذوق اى انه يجعل الذوق حكما على النص الادبى انه تناقض صريح له خطورته فى الممارسة النقدية ..

يقول محمد مندور لقد كنت اؤمن بان المنهج الفرنسى فى معالجة الادب هو ادق المناهج وافعلها فى النفس واساس ذلك المنهج هو ما يسمونه تفسير النصوص فهل يمكن ان نقرن النقد بنعرة عرقية تقول نقد فرنسى واخر انجليزى وثالث مصرى ؟ وهل تفسير النصوص قاصر على فرنسا ؟ ويقول : هذا المنهج التطبيقى هو الذى استقر عليه رأيى التطبيقى انه النقد حسب الحالة وحسب الحاجة هو النقد غير المسلح بنظرية ومن ثم فان النتيجة الحتمية هى ان ينتهى الى اعتماد الذوق الاساس الوحيد للنقد .. بل ان الذوق بنص كلامه صفة من صفات النقد الفقهى اليس هو القائل ؟ المنهج الفقهى يلاحظ انه منهج ذوقى تأثرى فكيف سنستطيع نحن القراء ان نحتكم الى ناقد لا يعتمد سوى ذوقه فى تقويم الاعمال الادبية ؟ من اين جاءه هذا ؟ لقد جاءه من فهمه المحدود لمعنى الادب يقول : الادب صياغة ومن هنا فان النقد سيكون توضيحًا لهذه الصياغة اللغوية - النقد الفقهى - وتوضيحها سيتم على اساس الذوق الشخصى للناقد ثم يعود فيتناقض لقد قال ان الادب صياغة ثم يقول : الادب روح لا تدرى من اين تطالعك روح لا تدركها الا الارواح فاذا كان الامر هكذا فلماذا النقد اصلا؟ لماذا لا يترك روحنا تدين بنفسها الروح التى فى الادب ؟ واذا كان الادب روحا

مجهولة فكيف سيأتى لارواحنا ان تدركها ؟ لماذا لا يكون أميناً مع مقدماته ويكف هو عن ممارسة النقد ؟

ثم يتناقض للمرة الثالثة فيقول : (الأدب عزاء عن الحياة والعزاء قوة) عزاء عن الحياة بأى معنى ؟ وعوض عن ماذا فى الحياة ؟ أقوال مبهمة لا غير .. ذلك لان بطانته ان الذوق هو المحرك الاول للنقد .. يقول محمد مندور: الشاعر العظيم هو من ينجح فى ان يهزك انه يجعل اهتزاز المتلقين هو المعيار .. من هم هؤلاء المتلقون ؟ الجميع ؟ الصفوة ؟ المثقفون ؟ لا جواب لان الكلام ابهام فى ابهام .

فإذا كان الذوق هو الاساس فانه يتنبه الى امكانية تقويض احساسه هو نفسه وذوقه الخاص فيلجا الى لعبة غريبة يقول انا لا اريد ان املى ذوقى على احد وذلك لان الذوق وان يكن من اعمق ملكاتنا البشرية فى ادراك مواضع الجمال والقبح الا انه لا يمكن ان يصبح وسيلة مشروعة للمعرفة التى تصح لدى الغير الا اذا علل باسباب عقلية وفنية ونفسية تستطيع ان توحى بمثل ما نحس به .. الذوق اذن عند مندور هو الاساس ثم يبحث له بعد ذلك عن (مبررات) ليجملها حتى يجعله مقبولا فى نظر الاخرين وبالتالى يستطيع ان يمليه علينا مع انه صدر عبارته بانه لا يريد ان يملى ذوقه على احد ولكنه لا يتوقف عند هذا لانه يعود ويرفض حتى ان يقدم (مبررات) تاركا كل انسان يتذوق ما يشاء أليس هو القائل (فلغيرى اذاً ان يعجب بقوة اسر محمود حسن اسماعيل واستحسان لفظه وغرابة صوره واما انا فما دمت لا استطيع ان ادرك ببصرى حقيقة ما يصف ولا ان اسكن الى نوع احساسه فاننى لا اتردد فى رفض شعره وتفضيل (ميخائيل نعيمة) او (نسيب عريضة) عليه وذلك لصدق شعراء المهجر فى فنهم .

بل ان محمد مندور ينسف النقد نسفا الم يقل ؟ (تلك تجربة ابى العلاء لا يغنى فى فهمها منهج ولا اصول للنقد لان النفس ليست قطرات ماء او ورق شجر يمكن ان يشابه بعضها بعضا) ثم يخرج من النقد الفقهى الى نقد نفسى سبق له هو نفسه ان رفضه يقول : وواجب النقد فيما احسب هو فهم تجارب الكتاب والشعراء فهما نفسيا لا تحده اصول ولا يمليه علم ثم يعود فينسف اى منهج نقدى يستمر به فى الدراسة النقدية .. يقول : النقد هو فن دراسة النصوص الادبية والتميز بين الاساليب المختلفة ولا يمكن ان يكون الا موضوعيا فهو ازاء كل لفظ يضع الاشكال ويحله . النقد وضع مستمر للمشاكل والصعوبة هى فى رؤية هذه المشاكل وهى متى وضعت وضح حلها لساعته والذى يضع المشاكل الادبية ليس علم الجمال ولا علم النفس ولا اى علم من الوجوذ انما هو الذوق الادبى وهذا شىء آخر

لماذا إذا كان الامر هكذا الدعوة اذاً الى النقد الفقهى ؟ ولماذا الدعوة الى النقد النفسى ؟ ولماذا الدعوة الى النقد التطبيقى ؟ اذا كان كل شىء سيرتد الى الذوق الادبى لماذا كل هذا ؟ ولماذا بالذوق الادبى تكون هناك حاجة الى نقد اصلا ؟ فمن ادرانى ان ذوق هذا الناقد سليم ؟ من الذى اعطاه شرعية ومشروعية ذوقه ؟ ويتناقض غريب يقول : (ما لنا نجعل من النقد علما له معادلاته ومبادئه وذلك املا فى اكسابه ثبات المعرفة العملية وتجنب ما فى تاثيرات الذوق من تحكم) لماذا هذا التخبط دائما ؟ ان بيت القصيد عند محمد مندور - وامثاله من النقاد هو على حد قوله إن (النقد هو دراسة النصوص وتمييز الاساليب وهذا الفن يستعين بضروب من المعارف ولكنه لا يستخدمها ليحاول ان يضع بفضلها قوانين عامة للادب) ويشتط فيدعو الى الغاء وحدة التجربة الانسانية سواء فى الابداع او العلم يقول : فعندما نريد درس الادب العربى يجب ان نكون من الفطنة فلا نحاول ان نطبق عليه اراء الاوربيين وقد صاغوها لاداب غير ادبنا وكل هذا التخبط عنده لكى يجعل

الذوق هو القيمة العليا فى النقد فحتى تبنيه لنقد فقهى ليس مقصودا لذاته .. يقول (المنهج الذى ادعو اليه هو المنهج الفقهى) منهج فقه اللغة وسوف نرى ذلك المنهج يبتدئ بالنظر اللغوى لينتهى الى الذوق الادبى الذى هو لاشك متحكم فى كل ما يمت الى الادب بصلة سواء فى ذلك اردنا او لم نرد .

وخيط النقد التاثرى او الاعتماد على الذوق امر ثابت عند محمد مندور على مدى تطوره النقدى او اللانقدى فكيف يمكن ان يوجد نقد اذا ظل مقترناً بالذوق ؟

يقول فى كتابه (النقد المنهجى عند العرب) [ولنلاحظ كلمة المنهجى فى العنوان] (ان اساس كل نقد هو الذوق الشخصى تدعمه ملكة تحصل فى النفس بطول ممارسة الآثار الادبية) وينفى عن النقد امكانية ان يصبح علما : (النقد ليس علما ولا يمكن ان يكون علما وان واجبنا ان ناخذ فيه بروح العلم) بل انه يجعل الذوق الخاص لا العام هو المحك (فذوقنا الخاص هو اساس كل فهم له بحيث يبدو النقد الذوقى امرا مشروعا) ويمضى فى هذا الخط قائلا (التأثيرية قائمة فى اساس كل نقد) بل يشتط فيقول (النقد الذوقى نقد مشروع وحقيقة واقعة) .

وفى احد كتبه المتأخرة وهو كتاب (الادب وفنونه) يؤيد ويكبل عدم تخلص النقد من الذوق يقول : (إن النقد قد ظهر اول الأمر فى صورة تأثرات عفوية تلقائية لفنون الادب الاخرى ومع ذلك فهذا المنهج التاثرى لا يزال قائما حتى اليوم وسيظل قائما مادامت مهمة الادب والفن الدائمة النابعة من طبيعتها الذاتية هى التاثير فى الناس) .

انه يخلط عمدا بين عملية ان الفن يخاطب الوجدان والنقد الذى يقوم وفق اسس نظرية ويصر محمد مندور على ضرورة ان يظل النقد التاثرى قائما (هذا المنهج لم يختف فقط بل ظل قائما وضروريا حتى اليوم كل ما طرأ عليه

هو أنه قد اصبح يعد مرحلة ضرورية واساسية واولية فى النقد-) وانطلاقا من هذا النقد التأثرى يريد ان يطلق للناقد الفنان العنان يعتنق ما يشاء وهذه نزعة معادية للعلم والمنهج الاشتراكي الواقعى الذى اشتهر به بل انه يتساءل (لماذا لا نترك للناقد حريته فى اعتناق ما يشاء من عقائد ويطالب بعدم اغفال الناحية التأثرية من كل نقد) .

ويحتاط الدكتور محمد مندور فى اعتماد التأتر والذوق دعامتين فى النقد فيطالب بالدربة والتمرس وفى الوقت نفسه يرفض الاستعانة باى علم يساعد فى النقد الادبى وخاصة علم الجمال انه يقرن الثقافة ايضا بالذوق يقول فى كتابه (فى الميزان الجديد) المطلوب للثقافة ليس مجرد المعرفة بل الاحساس والتذوق ويقول (الثقافة ليست كلاما نملأ به الرؤوس ولكنها يقظة الملكات كلها والحواس) لكنه يرفض العلم وكل ما يتصل بالعلم : (ارفض ان اثق بما يقوله الفلاسفه او علماء النفس عن الانسان اطلاقا) انه يرفض علم الجمال تماما الذى يضع المشاكل الادبية (ليس علم الجمال ولا علم النفس ولا اى علم فى الوجود وانما هو الذوق الادبى وهذا شيء ليس له مرجع اليه) وهو قد قصر وظيفة العلوم على الاثارة لا المعرفة (اذا فكرنا فى مناهج العلوم فيجب ان يكون ذلك لاثارة ضمائرها اكثر من ان يكون لبناء معارفنا) .

ويترتب على هذا النقد التذوقى او اللاتذوقى عدم الحفر تحت المنطلقات الفكرية عند الناقد واضطراب احكامه من هذا قوله (كل شعور قوى تصوف مهما كان موضوع ذلك الشعور) وقوله (الادب عزاء عن الحياة والعزاء قوة) وقولة (الشعر فى العالم كله ضيق بالحياة وعلاج لها) ثم هو يجعل التقويم اساسه الشعور (الشاعر العظيم هو من ينجح فى ان يهزك) النجاح فى الهز هو المعيار وياله من معيار ! وتمضى الاحكام المبتسرة وليس من سبيل اطلاقا الى الادعاء بان ادبنا العربى يكفى لتكوين ذوق ادبى صحيص بل ويدخله مزاجه الشخصى (اننى احب المتنبى وارى فيه شاعرا كبيرا) وتمضى الاحكام

التى لا سند لها من اساس (الشعر احساس بجمال الوطن وحب لذلك الجمال) افلا يوجد شعر اخر يكون احساسا بشىء اخر اضافى غير جمال الوطن ؟ ولا نجد عنده سوى الابتسار فى الاراء (الادب هو العبارة الفنية عن موقف انسانى عبارة موحية) ولهذا ينتهى الى ان يقصر النقد على الفهم لا التفسير (محاولة الفهم خير من محاولة التفسير) وعلى هذا الفهم يستقيم النقد او يعوج بل ينتهى محمد مندور الى ان النقد عاجز عن القيام باى شىء (وتلك تجربة ابى لعلاء لا يغنى فهمها منهج ولا اصول للنقد لان النفوس كما قلنا ليست قطرات ماء او اوراق شجر يمكن ان يشابه بعضها بعضاً وانما هى حقائق فريدة تحس اكثر مما تدرك) ووصل الى النتيجة النهائية التى يعتنقها (واجب النقد فى ما احسب هو فهم تجارب الكتاب والشعراء فهما نقديا لا تحده اصول ولا يمليه علم) ولب النقد عنده يصبح (وصفا مستمرا للمشاكل الجزئية فقد يكون جماله من تنكير اسم او نظم جملة او كبت احساس او خلق صورة او التأليف بين العناصر الموسيقية فى اللغة) .

والان : من المسؤول عن ان يتخلى النقاد عن رسالتهم النقدية ويتفتت النقد على ايديهم وبدل ان يكونوا حرسا للقيم النقدية يسمحون لكل من هب ودب بدخول الساحة الادبية النقدية افليس النقد تذوقا ؟ فلا يمكن ان يكون المسؤول عن كل ذلك عدم ادراك النقاد لأهمية علم الجمال وانهم غير مسلحين بما يتوصل اليه علماء الجمال من حلول جمالية وفنية صالحة كمنطلقات لمواجهة النصوص من خلال عملهم النقدى ؟

ولكن ما هو علم الجمال هذا ؟ هناك تياران كبيران يتصارعان داخله من اجل تحديد رسالته الحقيقية التيار الاول دشنه الفيلسوف الالمانى الكسندر جوتليب بومجارتن (١٧١٤ ـ ١٧٦٢) اول من صك مصطلح علم الجمال وكان يقصد به علم الاحساس او الحساسية ويستهدف دراسة الافكار الغامضة مقابل الافكار الواضحة التى دعا اليها ديكارت والفن عنده تعبير يوقظ الشعور وهذا

مختلف عن الجلاء العقلاني ومادة الفنون ليست عقلية والقيمة الجمالية للعمل الفني تتناسب مع الحيوية الحدسية للصنعة المنصهرة للتجربة التي تبعتها . ان يومجارتن بهذا هو الذى مهد الطريق لجعل علم الجمال ليس علما لربطه بالاحساس ويصل هذا التيار الى ذروته عند الباحث البريطاني المعاصر كاريت الذى يقول فى كتابه (مدخل الى علم الجمال) ان علم الجمال علم دراسة الخبرة الا انه ادخلنا البوتقة الذاتية فقد جعله دراسة للذوق وأنه ذوق الخاصة وقصر الدراسة الجمالية على الخبرة وهى شيء هاجمه ارسطو منذ القدم لان اصحاب الخبرة لا يطرحون العلل والاسباب على عكس الفنانين الذين يطرحون هذه العلل والاسباب .

ومقابل هذا التيار نجد التيار الذى دشنه الفيلسوف الالمانى فريدريك هيجل (١٧٧٠ ـ ١٨٣١) الذى جعل علم الجمال فلسفة للفن الجميل فهو تحليل فلسفى للوعى الجمالى ورسم خط فاصل ما بين الفن الجميل والفنون التطبيقية وبالتالى استبعاد ما يمكن ان يقحم نفسه على الفن الجميل .

ان علم الجمال ليس تذكرة دواء تصرف للادباء والمتذوقين لكن علم الجمال يكشف الاسرار الجمالية وبهذا يسلحنا بوعى جمالى يفيد الادباء والمتذوقين مما يمكن ان ينعكس على الجميع فيتقدم الادب .

وتتضح العلاقة ما بين النقد وعلم الجمال كما ورد فى كتابنا (دراسات فى علم الجمال) ان العمل الفنى عبارة عن ثلاث دوائر متداخلة الدائرة الاولى الاكبر تشمل العناصر التى تجعل العمل الفنى عملا فنيا وليكن هذا مثلا ان يكون الفن تفكيرا بالصور مقابل العلم الذى هو بناء بالمفاهيم والدائرة الثانية الاوسط تضم العناصر التى تجعل هذا العمل الفنى يتحدد فيصبح قصة او شعرا او لوحة أو قطعة موسيقية فالشعر مثلا قد يكون المميز له هو الايقاع ثم الدائرة الثالثة الاصغر وتضم العناصر الاسلوبية والتكنيكية الخاصة المميزة للاديب ان

الدائرة الاولى هى ساحة عالم الجمال وهى تفيد الناقد بانها تبصره منذ البداية بان العمل الذى سينقده عمل فنى اصلا حتى يواصل رحلته النقدية او يكف منذ البداية اذا لم يكن عملا فنيا . والدائرة الصغرى هى الدائرة الخاصة بالناقد واجتهاده لان هنا عمله الرئيسى ابراز للخصائص المميزة لاسلوب الكاتب وطريقة بنائه لعمله الادبى والوسائل التكنيكية التى لجأ اليها .. اما الدائرة الوسطى فهى محل اختصاص عالم الجمال والناقد : عالم الجمال يحدد العناصر العامة التى تميز كل نوع ادبى او فنى والناقد يصور كيف ترجم الاديب هذه العناصر الفنية وجسدها فى عمله فاذا كان عالم الجمال قد كشف ان الايقاع هو جوهر الشعر فان الناقد يبرز كيف جعل الشاعر الايقاع كلاسيكيا او شعراً حراً او شعراً مرسلا او موشحا وهل لو كان لجأ الى ايقاع اخر لكان نجاحه اوقع .

لقد سبق لصاحب هذه الكلمات ان طالب عام ١٩٦٠ فى صحيفة المساء القاهرية بان تسبق الدراسات الفلسفية والجمالية النقد والابداع . اما زالت هذه الدعوة صالحة حتى الان مادام النقاد ما زالوا فى غالبيتهم غارقين فى نقدهم او لانقدهم التذوقى . والصورة لاشك سوف تتضح اكثر لو قدمنا ناقدا كجورج لوكاش مثلا وكيف وهو مسلح بالدراسات الجمالية لم يغرق فى نقد انطباعى بل جعل النقد سلاحا للمبدع والمتذوق ذلك انه بهذا السلاح الجمالى لم يتناقض ولم يتذبذب وحفر تحت منطلقاته .

بيريسترويكا ثقافية
جدل الأيديولوچيا والأدب
(١٩٩٠)

اليست البيريسترويكا هي العقيدة الاخيرة التي تبناها الاتحاد السوفيتي؟ وهي عقيدة تنسف وتستهدف القضاء على امكانية الايمان بالعقيدة وتجعل البراجماتية او النفع والنجاح بالمفهوم الاميريكي هدفا لها .. واخشى مانخشاه ان يستيقظ العرب ذات يوم فاذا بالادب والفن والثقافة من الابداع العربي وقد تسللت إليهما البيريسترويكا فيفعل الادباء والفنانون بالادب والفن ما يشاؤون دون ضابط او رابط وبالتالي يتخلى الادباء والفنانون عن القيام بدورهم الاساسي الا وهو حراسة الانسان ، حراسة القيم ، ولا يعودون يهتمون ببناء الانسان .. والفيلسوف الدينماركي سورن كيرجور (١٨١٣ ـ ١٨٥٥) يروى حكاية مفادها ان انسانا ظل نائما وعندما استيقظ وجد أنه قد مات وفي هذا المقام افلا يكفينا ما يفعله بنا من يسمون بأدباء السبعينات والثمانينات بالخروج على اهداف الادب الجميلة فيفعلون بالادب وبنا نحن القراء ما يشاؤون وحجتهم انهم يعيدون البناء ...! وحتى لا يستيقظ العرب ذات صباح واذا الابداع قد تسللت اليه البيريسترويكا او باعادة البناء الزائفة فيفقد ادبه وذاته علينا ان نطرح من جديد علاقة الايديولوجيا بالادب .. فليس الفهم القاصر لمعنى الايديولوجيا ذريعة لكي نتخلى عن كل ايديولوجية وطموحاتنا القومية وتأسيسا للانسان على الارض العربية .. وليس الخلط بين الالتزام والالزام مبررين لكي ننسى رسالتنا : الاسهام في تأسيس الانسان لكي يظل الادباء حرسا للحقيقة ، حرسا للانسان .. واذ نعيد النظر في العلاقة (الجدلية) بين الادب والايديولوجيا فذلك كي نقف مستيقظين لما تريد ان تفعله البيريسترويكا بالانسان وهو الدعوة الى التخلي عن الدور النظري والاستسلام لارض الواقع وقبول المسلمات الفجة والمباشرة وبالتالي نزع فتيل

الايديولوجيا التى هى احدى مكونات العمل الفنى خاصة وان جوربا تشوف يقول : « المثقفون مهمتهم اعادة البناء بحماسة » .

فى الجانب الثقافى يعترف جوربا تشسوف صراحة فى كتابة (البيريسترويكا) : « اؤكد مرة اخرى ان البيريسترويكا ليست نوعا من التنوير او الالهام » . هى ليست نوعا من (التنوير) !! اى انها مجرد تكتيك اقتصادى واجتماعى بدون بعد فكرى.. وهو نفسه يتنبه الى انه بدون منظور عام لا شىء يبنى .. يقول : « انك اذا ما عالجت مسائل معينة دون ان ترى المنظور العام فسوف تستمر تتخبط فى هذا المنظور العام طول الوقت » .. فلماذا التخلى عنده عن المنظور العام الذى هو كما سوف نتبين عنصر اساسى ان لم يكن هو العنصر الاساسى الاول فى الادب .. ثم ان جوربا تشوف يعتمد على فجاجة الواقع وهذا عكس رسالة الادب والفن والثقافة التى هى كشف الجوهرى فى الواقع لدفعه الى الامام .. يقول : « الاقتصاد السياسى للاشتراكية تعلق به مفهومات بالية ولم يعد يتمشى مع جدليات الحياة وتتخلف الفلسفة وعلم الاجتماع كذلك عن متطلبات الممارسة » هاهو جوربا تشوف يضع العربة امام الحصان .. فبدل ان تسترشد الممارسة بالنظرية يجعل الواقع الفج هو الذى يقود النظرية . او بمعنى ادق لا يقودها لانها لن تكون موجودة اصلا مع انه يحاول ان يتمسح بالمبدأ الماركسى المعروف : « لا يمكن أن تكون هناك ثورة بدون نظرية ثورية » ...

ولهذا خشية ان يتسلل الضعف الى المؤمنين بالفكر القومى والانسانى فى المجال الثقافى فيتركوا الممارسة هى التى تقود ابداعهم لا الفكر والتنظير نعاود طرح العلاقة الجدلية بين الايديولوجيا والادب .. فالمترتب على البيريسترويكا لا تقويض الايديولوجيا السوفيتية بل تقويض كل التفكير الايديولوجى أساسا ..

يقول جوريا تشوف بتهاون شديد في التعبير : « مازلنا نفتقد الثقافة السياسية » .. ان الثقافة تعني الارتقاء بالانسان عقلانيا ووجدانيا وشعوريا ونفسيا الى احتياجات الكل بالخروج من المصالح الجزئية المباشرة والمعرفة السطحية والممارسة التجزيئية تحقيقا للشمولية اى لكلية الانسان .. ومن ثم ليس هناك شيء اسمه ثقافة سياسية .. ان الثقافة ليست منحصرة في بعد واحد فحسب بل هي تشمل جميع جوانب الحياة حتى يرقى الانسان في الحياة بكل ابعادها لا في بعد واحد فحسب هو البعد السياسي والا اغترب الانسان .. خاصة اذا مافهمنا السياسة بالمعنى الحقيقي فهي ليست كما يقال فن الممكن بل هي فن (الحق) الممكن وذلك يجعل الناس جميعا مثقفين اى رفعهم الى مستوى الحق ..

ان جورياتشوف يخلط الاوراق .. يقول : « من الجوهري ان نرتفع فوق الخلافات الايديولوجية » .. بمعنى اخر انه يقول لنا : لنصبح براجماتيين نفعيين . فهل الادب والفن والثقافة التي هي وسائل لتجميل حياة الانسان ستقع في مستنقع النفع ؟ ويقول جورياتشوف .. « سواء كانت هناك علاقات ام لا ، فاننا نعيش ونتعلم الدروس التي يلقننا اياها الامريكيون » فهل نترك الادب والفن يتلقيان دورسهما من الاميركيين وبدل ان يصبح ابطال الروايات والمسرحيات والاشعار اصواتا مدافعة عن الحق تستسلم وتترك الصدام باعتبارها جوهر رسالتها . والحجة ـ من منظوره ـ ان نرتفع فوق الايديولوجيات ، او بمعنى ادق ـ كما سبق لنا القول ـ ان نتخلى عن كل ايديولوجية .

إن الأيديولوچيا تعني مجموع الاتجاهات الفكرية والحياتية من جميع نواحي الحياة التي توجه الانسان .. وعلى هذا الاساس حاول فرع (المتمركسين) جعل الفن والادب ايديولوجيين بمعنى تفسير الادب كانه فن طبقي ومن ثم طالبوا بأدب حزبي وعلى رأسهم لينين وزدانوف .

غيـر ان ليـون تروتسكي (١٨٧٩ ـ ١٩٤٠) وهو فـيلسـوف الثـورة الاشتـراكيـة الروسـيـة يرفض في كـتـابه (الادب والثـورة) إمكان قـيام ادب بروليـتاري فـالأدب البرولتـياري في رأيه ليس الا حبة فاصـوليـاء ، ولا يمكن زراعة شجرة من حبة فاصوليا في أصيص وان قيام ادب بروليتاري يعني حصر الثـقافـة في نطـاق ضيـق .. والفن عنده يعلو على الحيـاة اليـومـيـة . وان هوى ابطال شكسبير يرتفع فوق الهوى الشخصي فيتجاوز الابطال حدودهم الجزئية .. ومن هنا لا يدعو تروتسكي الى خلق ادب بروليـتـاري بل خلق ثقـافـة عـالمـيـة .. وهدف الفن والثـقافـة في نظره المساعـدة على خلق الانسان المتوسط الذي يرتقي الى مصاف ارسطو او جوته ..

ويبـرر تروتسكي عدم امكانيـة قيـام ادب بروليـتـاري بقـوله : « ان هذا الادب لن يوجـد على الاطلاق لان النظام البـروليـتـاري مـؤقـت ومـتـحـول » .. ويوضح كليف سلوتر في كـتـابه (المـاركـيـسـيـة والايديولوجـيـا والادب) ان تروتسكي يعـارض اية سيـاسـة تسـتهـدف خلق مدارس ادبية بمقـتضى مرسوم .. غيـر ان سلوتر نفـسـه يتنبـه بشـدة الى أن تروتسـكي : « بدون ان يسـاوي الفن بالايديولوجـيـا استطاع ان يخلص الى ان الفن يخـدم الاغـراض الايديولوجـيـة المباشرة .. خاصة وان تروتسكي هو القائل : « ان ما سوف ياخذه العـامل من شكسـبـيـر او جـوته او بوشكين او دوسـتـويفـسـكي هو فكرة اكـثـر تعـقـيـدا عن الشخصـيـة الانسانية وعـواطفـهـا ومشـاعـرها وفـهـمـا اعـمق لقـواها النفسية ودور هامش الشـعـور ومن ثم يصـبح العـامل اكـثـر غـنى » .. بل انه قـال ايضـا « ان الانسـان لا يسـتطيع ان يقـتـرب من الفن كـمـا يقـتـرب من السـيـاسـة لان للفن قـوانينه وتطوره ولانه في الابداع الفني هناك دور مـهم للعـمليـات على هامش الشـعـور » بل خلص ايضـاء الى ان « الفن الاعـمق مـشـبع برغـبـة في تشكيل الحياة » وتنبه الى ان الفن ليس محاكاة للواقع وامكن للباحث والناقد البريطاني تري ايجلتون (ان يعلن في كتابه (الماركسية والنقد الادبي) ان الفن تحويل للواقع بمقتضى قوانين الفن .

غير ان الجورباتشوفية اذا كانت فى مجال الثقافة قد فاتها أنها لم تنحرف عن تروتسكي بل انحرفت عن لينين وزدانوف .. لقد دعا لينين (١٨٧٠ ـ ١٩٢٤) الى فن لا يقدم لاقلية صغيرة بينما العمال والفلاحون فى حاجة الى الخبز الاسود ومن هنا طرح نظرية الادب الحزبى بمعنى ان الادب يجب الا يكون ذا هدف فردى مستقل عن البروليتاريا وقال ان كل فرد حر فى ان يكتب ما يشاء ولكن الحزب يجب طرد كل من يتحدث باسم الحزب على هواه واعلنها صريحة ان على الادب الاشتراكى الديمقراطى ان يصبح ادبا حزبيا وابتداء من هذه اللحظة نشأت الزدانوفية والتركيبة الغريبة المتناقضة فى التعبير : الواقعية الاشتراكية لقد قولب اندريه زدانوف (١٨٩٦ ـ ١٩٤٨) الادب داخل معتقدات الحزب الشيوعى وقال ان على الحزب الشيوعى ان يضع مقاييس للادب والفن باسمه ومن هنا نشأت الزدانوفية على اساس انعكاس البناء الفوقى الثقافى انعكاسا (آليا) للبناء الاقتصادى وهو تراث مستمد من انجلز لا ماركس ..

ان الزدانوفية هى الامتداد الطبيعى للينينية فى مجال الادب والفن يحفل الادب ادبا حزبيا .. لقد تساءل لينين « ما هو الادب الحزبى ؟ بالنسبة للبرولتياريا الاشتراكية لا يمكن للادب ان يكون وسيلة لاثراء الافراد والجماعات . انه لا يمكن ان يكون مهمة فردية منعزلة عن القضية العامة للبروليتاريا . فليسقط الكتاب غير الحزبيين فليسقط الرجال السوبرمان الادبيون ! » ان الادب اذن سينقسم الى نوعين .. ادب وادب حزبى والادب الحزبى هو وحده فى نظر المتمركسين هو الادب الوحيد الصالح ..

وعندما اراد خروشوف (١٨٩٤ ـ ١٩٧١) ان يطرح مفهومه عن الادب والفن فى فترة ما يسمى بالتعايش السلمى انتقد ما تحقق من الادب والفن فى فترة الحكم البلوريتارى .. لكنه سار فى الطريق نفسه لانه قصر وظيفة الادب والفن على دفع الناس الى مزيد من التقدم فى البناء الشيوعى .. ومن هنا يتحول الادب الى دعاية صرف ومن ثم يفقد العنصر الادبى .

فهل اذا كان هذا التيار خاطئا فهل نصل الى تيار نقيض بمعنى الا تكون هناك قواعد ولا اسس ولا توجهات للادب والفن ؟ هل نصل الى ما اراده جارودى (١٩١٣) عندما طرح فى كتابه (واقعية بلا ضفاف ـ ترجمة حليم طوسون) عدم تحديد الواقعية وجعلها مجرد المشاركة فى ابداع وتجديد الانسان لنفسه باستمرار على اساس ان الواقعية لا تعنى نقل صورة الواقع كما هو بل محاكاة لنشاطه ..؟ بل وجعل الابداع فى كتابه (ماركسية القرن العشرين) اشبه بالاسطورة التى هى لغة المفارقة والافلات مما هو مطروح فى الطبيعة وفى انفسنا.. لقد جعل الادب مجرد حركة (سلبية) : الافلات .. لكنه لم يطرح علاقة (جدلية) بين الادب والواقع .

فهل القضية كما يطرحها ايجلتون : اما التقيد بمعتقدات ايديولوجية وقيم ايديولوجية اولا .. الا يوجد احتمال ثالث ؟ لكن هذا الثالث ليس على نحو ما ذهب اليه فريدريك جامسون (١٩٣٤) فى دراسته (سياسات النظرية: الاوضاع الايديولوجية فى حركة ما بعد الحداثة) قائلا ان الجدال حول ما بعد الحداثة يحدد الاوضاع السياسية ويخلص الى ان ايديولوجيا الرأسمالية المتأخرة تطرح الثقافة وقد نزع عنها فتيل التاريخ وتصبح بمعزل عن التاريخ .

ان رفض أدب حزبى والأدب لا حزب له لا يعنى ان الادب ليس مفيدا وليس ملتزما .. « ان الادب دائما ملتزم والتزامه بالانسان وهو مبدأ سار طوال تاريخ الادب وعلى هذا لاصحة لما ذهب اليه الباحث نيدوشيفين فى دراسته (علاقة الفن بالواقع) : ان لينين كان واضع المبدأ القائل بأن الفن يجب ان يكون متحيزا » (عن كتاب فلسفة الالتزام فى النقد الادبى بين النظرية والتطبيق للدكتور رجاء عيد) ان الالتزام التزام بقيم انسانية تظل سارية طول التاريخ .. فعندما كتب تشيكوف ـ على سبيل المثال ـ قصة (الاسى) عن سائق العربة الذى مات ابنه ويتشاغل عنه ركاب العربة ولا يعبأون بهذا الحدث المهم فى حياته لم يجد امامه ازاء قسوة البشر سوى ان يحتضن حصانه فى

الخطيـرة ويقـول له إن ابنه قـد مـات .. ان الايديولوجيـا المطروحـة تكشف عن الانسان فى اطلاقه ، ان الاغتراب رغم كل شيء لن تكتب له اليد العليا .. لقد فقد الانسان انسـانيته لكن احتجاج سائق العربة وهو يحكى لحصانه عن اغترابه انما يكشف عن رفـضـه لهـذا الواقع ، يكشف (احتـجـاجـه) وهذا هو بذرة قـد تتنامى لقهر الاغتراب .. وعندما يقول الشاعر العربى :

ولو تركت عقلى معى ما طلبتها

ولكن طلابيها لمافات من عقلى

انما يحـتـج لـيـقـهـر الحب الذى يسلب العـقـل لانه لا تعـارض بيـن الحب الحـقـيـقى والعـقـل بل ان كـلا منهـا يغـذى الاخر .. ان الشـاعـر يطرح ايديولوجيـا مطلقة للانسان لا مجرد ايديولوجية سياسية جزئية .

- ان الاديب النـاثر - على الاقل - على حد قـول الفـيـلسـوف الفـرنسى جـان بول سـارتر (١٩٠٥ - ١٩٨٠) فى كـتـابه (ما هو الادب) ملتزم ، ان التزامـه نابع من نفسـه لا يفرضه عليـه احد .. وهو يمسك بمسدس محشو ، لكنه عندمـا يطلقـه لا يطلقـه على اهداف غـيـر مـحـددة كـيـفـمـا اتفق بـل يطلقـه على هدف بعينه.. والالتزام عند سارتر كما يقول الباحث فـيليب تودى له معنيـان : التزام فلسـفى وهو اثبـات ان الانسـان لـيس زائدا عن الوجـود وانه ضرورى فى الـوجود والتزام اجتماعى بقضايا المجتمع (عن كتاب : سارتر عاصفة على العصر) .

واذا كنا نصـل الى مـا يريده جـورباتشـوف وهو احداث ثورة بدون مـحـتـوى فـأننا نصل الى مـا تحدث عنه المفكر المجرى جـورج لوكـاتش (١٨٨٥ - ١٩٧١) الا وهو المنظور .. انـه يحـدد اولا ان الادب كله يجـيـب على سـؤال واحـد : مـا الانسان ؟ انه النظرة الكلية ازاء العالم والمنظور - فى رايه - يجمع خيـوط السرد ويحـدد الاتجـاه ويـمـكن الـفـنان من ان يخـتـار بيـن المهم والسطحى . وهـو الذى يمكن الـشـخـصـيـة العـادية من ان تتـحـول الى نمط وتدافـع عن قـيـمـة وتصـمـد من اجل تحقيـقها وتبذل كل جهدها حتى لو كان مصيرها الفشـل .. وهذا المنظور من

شأنه ان يرفع الفن من مجرد تجربة ذاتية الى ان يكون رؤية كلية شاملة للعالم. ان الذاتى يتوحد بالموضوعى .. واحمد شوقى يقول :

وعندي الهوى موصوفه لا صفاته

اذا سألونى ما الهوى قلت مابيا

ويقول المتنبى :

فإن تفق الانام وانت منهم

فأن المسك بعض دم الغزال

ان الفن ـ كما يذهب لوكاتش ـ يصبو الى اقصى عمق واستيعاب والتقاط الحياة فى كليتها الشاملة والمبدأ الموحد هو الاهتمام بتكامل الانسان وتكامل الانسان هو الخروج من المصالح الضيقة والتعبير عن الوعى الشمولى وابو العلاء المعرى يقول :

فلا هطلت على ولا بارضى

سحائب ليس تنتظم البلادا

وقيس بن الملوح يخرج من دائرة ليلى الى دائرة الانسان .

أحب من الاسماء ماقارب اسمها

وأشبهه او كان منه مدانيا

ان الايديولوجيا المطروحة فى الفن والوحيدة هى التضامن الانسانى:

ومازال يشكو الحب حتى سمعته تنفس فى احشائه وتكلما

ويبكى فأبكى رحمة لبكائه اذا ما بكى دمعا بكيت له دما

واذا كان الناس مختلفين فى اجناسهم فإن الحب ـ كما يكشف الادب ـ يجعلهم جنسا واحدا .

احبك ان لونك لون قلبي وان ألبسوه لونا غير لوني

الايديولوجيا في الفن والادب هي ان يتنازل المبدع عن ذاته الجزئية من اجل الانسان .

وددت على طيب الحياة لو انه يزاد لليلى عمرها من حياتيا

التوحد مع التجربة الذاتية كشفا للقيمة الانسانية العامة هو جوهر الادب حتى لو كان الامر مجرد وصف لكنه وصف داخلي لا خارجي لجوهر الانسان .. يقول ابو العلاء المعري في وصف شمعة :

وصفراء مثلي في هواها جليدة

على نوب الايام والعسف والضنك

تريك ابتساما دائما وتهللا

وصبرا على مانالها وهي في الهلك

فلو نطقت يوما لقالت اخالكم

تخالون اني من حذار الردى ابكي

فلا تعجبوا من ضحكها وابتسامها

فقد تدمع العينان من كثرة الضحك

اننا اذن يجب ان نحل المنظور محل الايديولوجيا .. المنظورهو زاوية الانسانية وليس الايديولوجيا الاحادية الجانب .. لقد تساءل الشاعر الفرعوني القديم :

من الذى بنى طيبة ذات البوابات السبع ؟

ان كتب التاريخ تذكر اسماء الملوك

فهل حمل الملوك قطع الاحجار على اكتافهم ؟

وهذا المنظور يوسع الرقعة امام الانسان والمتنبى يقول :

وكل امرىء يولى الجميل محبب

وكل مكان ينبت العز طيب

فالهدف الهدف ان يصبح الانسان واحدا فى كل مكان :

كلانا ناظر قمرا ولكن رأيت بعينها ورأت بعينى

مرة اخرى ان الادب لا ينقل الواقع الفج المباشر كما هو ، ولا ينقل ايديولوجيا محددة والا فقد الادب بعد المطلق الذى هو جوهره ليظل يشع بالجمال على مدى العصور .. ولا يركز الادب على الجانب الاقتصادى فى الواقع وخطأ الجورباتشوفية الاكبر هو انها تنطلق من الاقتصاد - لا الفكر - فى عملية الاصلاح او ما تزعمه من عملية الاصلاح .. ان الادب تنقية ورفع نحو المستقبل.. و لوكاتش يقول ان هدف كل فن عظيم هو تقديم صورة للواقع فيه ينحل التناقض بين المظهر والحقيقة ، بين الجزئى والعام ، المباشر والتصورى حتى ان النقيضين ينصهران فى وحدة تلقائية فى الانطباع المباشر للعمل الفنى وتقديم شعور بالتكامل الذى لا ينفصل ..

ان الادب يلغى المسافات ويوجد الناس ويجعل من البطل لا بطلا لقومه فحسب بل اسطورة لكل العصور .

اننا اذاً اذا قصرنا الادب على مجرد التصوير المباشر لحقبة تاريخية بعينها ووضع اجتماعي بعينه ولم نصعده من خلال منظور الى رؤية كلية شمولية مات الادب ولم يبق منه شىء فى مجرى الزمن اذا ما تجاوز الزمن هذه الحقبة التاريخية .. ان ما يبقى من ايديولوجيا فى الادب هو ايديولوجيا الانسان فى مطلقه على اساس ما قاله لوكاتش ان الادب يجيب على سؤال واحد فقط هو : ما الانسان ؟ والاجابة هى الانسان فى كليته وعموميته ، فى امكاناته المكثفة ، فى انه ما ليس بعد ، فى انه التضامن ، فى انتمائه الى

عالم الانسانية .. وكماجاء فى كتاب (دراسات في علم الجمال) اذا كانت الايديولوجيا مكانية وزمانية ومشروطة فأن الايديولوجيا في الادب لامكانية ولا زمانية ومطلقة ان العمل الادبى دائما اغنى من أية ايديولوجيا لان الادب تعبير عن المطلق ، تعبير عن الانسانية .. وهى انسانية يتم تعديل فهمنا لها حتى لو كان موضوع الشاعر الخمر .. فابو نواس يصور الخمر وهى تخاطب الانسان قائلة .

لا تمكنى من العربيد يشربنى ولا اللئيم الذي ان شمنى قطبا .

ولا الاراذل .. الا من يوقرنى من السقاة ولكن اسقنى العربا ..

انها ليست الخمر المباشرة ، بل هى خمر الحقيقة التى تكشف جدارة العرب .

ان الجورباتشوفية تخلع رداء الايديولوجيا بحجة تحقيق سلام مزيف فى العالم .. ولنتذكر مع المفكر النمساوى هنرى سلوتشر (١٩٠٠) ان الفن « يشير الى ماوراء المباشر ويثير الاضطراب فى السلام المزيف للعالم » .. لكن الجورباتشوفية لا تريد ان تثير الاضطراب فى السلام المزيف للعالم .. بل لقد كان من احدى نتائجها - فى مجال الادب - انه بعد الانهيار فى تشيكوسلوفاكيا تولى رئاسة الجمهورية اديب وكاتب مسرحى هو فاكلاف هافل (١٩٣٦ -) فماذا فعل هذا الاديب وهو فى بداية ممارسته للسياسة وهو المفروض فيه ان يفهم انسانية الادب ؟ لقد قرر ان يزور (اسرائيل) على رأس وفد مكون من ٤٠٠ فرد من اليهود من اصل تشيكى .. ولم يخطر بباله والمفروض فيه انسانية الادب ان يزور الارض العربية المحتلة .. ذلك لانه نسى المنظور فى الادب ولم يتذكر الا الجورباتشوفية التى تعلن على لسان زعيمها صراحة : « لقد ورثت اجيال اليوم من الماضى المواجهة السوفيتية الاميركية . ولكن هل قدر علينا ان نستمر فى العداوة ؟ » .

النقد النسائى
جدل الأدب والجنس
(١٩٩٠)

مع افلاس البنيوية وما بعد البنيوية والتفكيكية ها هو الغرب يطلع علينا ببدعة جديدة : النقد الانثوى أو النسائى .. لم يكفهم القول المتناقض : الأدب النسائى .. كيف يكون أدبا ونسائيا فى الوقت نفسه والأدب يرتفع لا إلى المرأة أو الرجل بل يرتفع إلى الانسان ويكتشف البعد الانسانى المغترب من الحياة المباشرة ؟ .. وهاهم يطرحون فى محاولة تجديد يائسة النقد الأنثوى .. فما هى حقيقة هذا النقد ؟ وهل يمكن أن يتصف النقد الأدبى بالذكورة والأنوثة ؟ وهل يكفى أن تكتبه ناقدات لكى يكون فيه عنصر أنثوى ؟

وكيف يمكن أن يوجد فيه عنصر أنثوى والنقد له رسالة تكشيف العمل الأدبى تكشيفا جماليا فيزداد وعينا الجمالى ابداعا وتذوقا ونكشف فيه الإنسانية التى نفتقدها فى الحياة حتى نعيش بشاعرية على الأرض رافضين كل تعصب بقسمة العالم إلى ذكر وأنثى حتى تتأسس الحياة على انسانية الإنسان .

يدين النقد الأنثوى – أن كان يمكن لحركة زائفة أن تدين لشيئ ـ لاثنين هما الروائية الانجليزية فرجينيا وولف (١٨٨٢ ـ ١٩٤١) والأديبة الفرنسية سيمون دى بوفوار (١٩٠٨ ـ ١٩٨٦) فهما تمثلان تحديا فى تصميمه على النقد الاجتماعى لوضع المرأة وتحليل محاولة النساء الكتابة فى داخل ثقافة يهيمن عليها الرجل وتطور الجماليات الأنثوية وكيف أن الكتابة من تأليف النساء تظهر خطابا نسائيا متميزا ! .

والنقد الأنثوى هو اتجاه معاصر بدأ فى الولايات المتحدة الأمريكية فى سنة ١٩٧٠ وله جناحان فى انجلترا وفرنسا .

وهو فى صميمه محاولة تنقيحية ، ثم اصبح فحصا للأدب الذى تكتبه المرأة وهذا يعنى دراسة النساء ككاتبات ، وموضوعاته هى تاريخ وأساليب وأجناس وأبنية الكتابة من تأليف المرأة ودراسة تطور وقواعد التراث الأدبى النسائى ، ويستهدف هذا النقد عند بعض الناقدات أن يجعل الصامتات ينطقن، كما يتناول تأثير الجنس على الأدب وهل يمكن إيجاد قراءة أنثوية .

فى هذا الاطار تظهر كتابات الناقدة الأمريكية إلين شو وولتر ١٩٤١ـ وخاصة كتابها (أدب خاص بهن : الروائيات البريطانيات من برونتى إلى لسّج). لقد اتجهت نحو المرأة بكونها قارئة أو كونها مؤلفة . بالنسبة للمرأة كقارئة تركزّ إلين شو وولتر على دلالة الشفرات العاطفية للمرأة بكونها اشارة فى سياق تاريخى .

وبالنسبة للمرأة كمبدعة تنظر اليها على أنه توجد أربعة فروق بينها وبين الرجل وهى فروق بيولوجية ولغوية وسيكولوجية وثقافية ، وكل فرق ارقى من سابقه ولهذا فإن الثقافة هى طريق أكثر كمالا للحديث عن خصوصية كتابة المرأة ، وهذا يقدم أساسا للنقد الأنثوى المحورى . وتقول أن القارة المفقودة للتراث الأنثوى قد ظهرت أشبه بقارة أطلنطيس المفقودة من بحر الأدب الأنجليزى .

وتقول زميلتها الناقدة الفرنسية هلين سيزوس (١٩٣٧) : « مزيد من الجسم مزيد من الكتابة » ولهذا تذهب إلين شو وولتر إلى اختراع مصطلح نقدى جديدهَ داخل النقد الأنثوى : النقد البيولوجى . إنها تفهم تاريخ النساء تاريخا خاطئا فهى تقول إنهّ عندما يطرح سؤال أين نجد المرأة ؟ فإن أجابة الرجل هى : فى السرير أو على السرير ..

ويبدوا أن إلين شو وولتر ليس فى ذهنها سوى المركيزة دى بومبادور وأقرانها من عشيقات الملوك .. وتنسى أن التاريخ قد بدأ بالاسرة الأمومية عندما كانت الام هى مركز الثقل فى المجتمع وأن المرأة كانت مؤسسة فى الحياة الأقتصادية والأجتماعية بل والحربية .. ويبدوا أنها لا تعرف سوى التاريخ الأوربى والأمريكى ولا تعرف أن المرأة فى العصر الفرعونى كانت على قدم المساواة مع الرجل فى تأسيس الحياة .. ويبدوا أنها لا تعرف أن الإسلام ـ على سبيل المثال ـ نظر إلى المرأة بكونها انسانا وأسس لها استقلالها الانسانى والاقتصادى والاجتماعى . ومن الغريب أن المجتمع من حول إلين شو وولتر

تتشارك فيه النساء على قدم المساواة مع الرجل .. لكنها لكى تصل إلى فرضها المزيف وهو النقد الأنثوى تلقى المسألة مصورة المرأة غير مشاركة فى الزراعة أو الصناعة أو المهن الطبية والتدريسية بل نائمة دائما كغانية فى السرير .. أنها هى نفسها أستاذة فى جامعة برينستون ، فهى تمارس النقد فى الجو الجامعى لا فى جو الفراش .. إنها تصور النقد الأنثوى الذى يبدأ من الجسد على أساس أن الفارق الجنسى هو مصدر الكتابة النسائية . وتقول : لكى نعيش حياتنا الانسانية كاملة علينا ألا نسيطر على أجسامنا فحسب ، بل يجب أن نحس وحدة فسيولوجيتنا ، الأساس الجسدى لذكائنا ..

غير أن زميلتها نانسى ميلر تحتج على هذا وتقول بنقاء شديد : أننا يجب أن نبحث فى جسم كتابة المرأة لا فى الكتابة عن جسمها .. ان الأدب لا يكتب عن الجسم وإذا كتب فيكون هذا بحثا من منظور انسانى - لا ذكرى أو أنثوى - تجاه الجسم .

فإذا أنتقلت إلين شو ولتر إلى لغة المرأة فإنها ترى بافتعال شديد أن ماهية لغة المرأة هو سرها ولهذا ترى أن المهمة الحقيقية للنقد الأنثوى هى التركيز على نبرة المرأة فى اللغة ، وترى أن أدب المرأة لا يزال تحوم حوله أشباح اللغة المكبوته ، وإلى أن نتمكن من طرد تلك الأشباح لا يجب أن يقيم فى اللغة أساس نظريتنا فى الاختلاف بين الرجل والمرأة .. فهل اللغة المكبوته قاصرة على النساء ؟ اليست لغة التعبير لغة مكبوته ؟ وأليس الأدب تعبيراً عن اللغة المكبوتة بالنسبة للإنسان - رجلا أو أمرأة - وكيف أن اللغة المكبوته هى مظهر من مظاهر اغتراب الإنسان وأن الأدب - فى اطلاقه - هو محاولة لقهر الاغتراب وتحويل اللغة المكبوته إلى لغة الحرية ؟ .

ثم إن إلين شو ولتر تأخذ بالتحليل النفسى وترى أن المسيطر على المرأة هو عقدة الاخصاء كما وردت عند فرويد .. فهل هموم المرأة أنها تشعر بالدونية بالنسبة للرجل ؟ وهل نحصر المرأة فى بعد جنسى ووحيد وننسى بعدها

الانسانى وممارساتها العادية والحضارية فى كل انشطة الحياة ؟ وهل ترتب على التحليل النفسى أن يهتم النقد الأنثوى بتشكيل علاقة الام بالابنة كمصدر للابداع الأنثوى ناسية بقية علاقة الأم بكل افراد الاسرة ووجودها داخل نسيج المجتمع كله ..

ثم تركز على المرأة داخل الثقافة لا خارجها وتصدر هذا الجانب من دراستها بجملة للأديبة كريستين روتشفورد عندما تقول : « أننى أعد أدب المرأة مقولة خاصة لا بسبب البيولوجيا بل بسبب أنه أدب المرأة التى جرى استعمارها » وهكذا تجد المرأة نفسها فى البرية ، وعلى هذا تطالب بنقد متمركز حول المرأة لإيجاد الثقل المركزى للوعى الأنثوى .. وهكذا يصبح الوعى هو أيضا ذكريا وأنثويا .. أنها تسير فى خط الثنائية بدل أن نقترب من عالم الوحدة لا بين الرجل والمرأة بل بين الانسان والانسان ..

وإلين شو ولتر تدرك أن بعض الناقدات يذهبن إلى أن النقد الأنثوى هو فعل من أفعال المقاومة للنظرية .. وها هنا مربط الفرس فى النقد الأنثوى : التمرد على النظرية وبدون نظرية هل يمكن أن تقوم للنقد قائمة ؟

بل انها تشتط وتطالب بقراءة من وجهة النظر الخاصة بالمرأة .. ما هى خصائص هذه النظرية النسائية فى القراءة ؟ وكيف نعرف أن من يقرأ العمل الأدبى هو امرأة أو رجل ؟ ثم ما فائدة هذا بالنسبة للكتابة ؟ ثم اليس هذا يعنى أنه بدل سيادة الرجل - كما تتصور - تطالب بسيادة المرأة ، بدل أن تلغى السيادة لأى من الجنسين فتزيد من أحكام هذه السيادة وبالتالى تزيد من اغتراب الانسان رجلا وامرأة.

أما الناقدة الفرنسية هيلين سيزوس فقد اهتمت بدراسة العلاقة بين اللغة والثقافة وهى تبرز ما تسميه بالاقتصاد الذكرى وتأثيره على المرأة ، وهذا الاقتصاد - من منظورها - يحركه الخوف والفقد ، وترسم صورة للرجل وقد استولى على رأس المرأة وسلبها عقلها وصوتها ووقعت المرأة ضحية الصمت .

وهي تتابع العملية الثقافية حيث يحل اسى الصمت محل صوت الفرح النسائي .. وهي ترفض لغة الانسحاب والفقد التى تحدد تجربة الأنثى وتقدم اقتصادا بديلا قائما على العطاء الذى لا يتوقف .. وترى أن ما تسميه بالاقتصاد الانثوى يأخذ على عاتقه تحدى الفقد .. وترى أن النص الأنثوى يهدف إلى إستعادة رأس المرأة وصوتها وضحكها حتى يتردد صداه فى صفحات ابداعها من جديد .. وهكذا نجد انفسنا مرة أخرى ازاء قسمة ثنائية : الاقتصاد الذكرى والاقتصاد الأنثوى ، النص الذكرى والنص الأنثوى .. وبدل أن يكون النقد سياحة فكرية تكشيفا لجماليات النصوص الانسانية خلال انحرافه عن الحياة اليومية يصبح النقد الأنثوى بحثا عن نصف المجتمع ضد النصف الأخر فتقام الهوة ، بل وتزداد هذه الهوة بدل أن يوحدنا النقد رجالا ونساء فى بوتقة واحدة من اجل ابداع موحد وتذوق موحد ..

ان النقد الأنثوي هو نقد ضد الأنثى نفسها ، لأنه ينسى بعدها الانساني.. وحتى لو جرى تذكر البعد الانساني لا يعنى أن تنال حقوقها (ضد) الرجل ، بل تنال هذه الحقوق (مع) الرجل ، كما بالتشارك والتمازج والانخراط فى رسالة واحدة :انقاذ الانسان وحراسة الانسان رجلا وأمرأة ..

لكن النقد الأنثوى يعلى من شأن الاثنينية المتناحرة المتنافرة المتباعدة .. فيطالب بالقراءة الأنثوية .. وتزعم الناقدة المعاصرة ادرين ريتش أن هذه القراءة تحريرية .. فهل القراءة الذكرية عبودية ؟ وكيف يمكن أن نتبين الجنس من فعل القراءة ؟ هل ستلتقى المرأة داخل النصوص بالشخصيات النسائية فقط ونسمى هذا قراءة انثوية ؟ أما الناقدة انيت كولودنى فى كتابها (سيدة الأرض : الاستعارة كخبرة وتاريخ فى الحياة الأمريكية والرسائل) فهى تطالب بالكمال المعمارى لقراءات المرأة المختلفة وانظمتها القرائية ، بل تبحث عن انجازات خاصة بالمرأة وفك شفرة المرأة .. وكأن الأدب مخلوق لنصف الجنس البشرى فقط !!

وسواء كان الأمر متعلقا بالقراءة أو الكتابة نجد هذه الاثنينية التى تزيد من التباعد بين الانسان والانسان .. وترى الناقدة أنيت كولودنى أن كل ما هو أنثوى يعطى الحق لتحرير معنى جديد والنصوص نفسها وحقها فى اختيار النص لأنها تطرح أسئلة أخرى ومختلفة . اذا هى قراءة موجهة من منظور غير إنسانى لأنه منظور محصور فى بعد واحد أنثوى .. بل ويلاحظ عليها أنه لا يتوفر لديها نقد شامل نسقى حى فى تناولها للأدب الانجليزى ..

ومن حق الناقدة أنى لكلرك ان تدعو النساء إلى اختراع لغة لا تكون باختراع تحكم وقهر بل لغة تطلق اللسان .. لكن هل يعنى هذا ان يقمن اسوارا حولهن بزعم الحماية من الرجل باختراع أدب قاصر عليهن وقاصر على قارئات من النساء وقاصر على ناقدات يتناولهن ؟

وما هى حكاية اللغة الأنثوية داخل النقد الأنثوى ؟ تقول الناقدة كارولين بورك أن نسق اللغة فى قلب النظرية الأنثوية الفرنسية يكشف أن هناك لغة أنثوية .. ما هى تلك اللغة الأنثوية ؟ وهل اللغة أحادية الجانب ؟ أ ليست اللغة بحكم طبيعتها تعلو على الجزئى بحثا عن أرض مشتركة حتى يمكن التخاطب إن لم يمكن التفاهم أيضا ؟ وترتب الناقدة على تصويرها القاصر قولها ان اللغة هى الوضع الذى يجب أن تنطق منه .. بل تتطرف الناقدة شانتال شوو وان فترى أن اللغة تجعل من نفسها لغة غير قابلة للأنتهاء .. فهل كل المطلوب هو اقامة أسوار حول النساء حماية لهن من الرجل ؟ لكن الناقدات ينسين أنهن باللغة الأنثوية يقمن أسوارا جديدة بدل المطالبة بهدم كل الأسوار . ويصل الفهم القاصر للغة ذروته عند الناقدة كورا كابلان فترى أن المرأة تتقبل اللغة تقبلا سلبيا .. كيف والمرأة داخل الأسرة وداخل المجتمع تقيم حوارا دائما لتربية الأطفال والاسهام فى بناء المجتمع حتى لو لم تكن هناك مساواة تامة بين الرجل والمرأة ؟

فهل يكون محور النقد الأنثوى هو مجرد التركيز على البطلات النساء في الأعمال الأدبية ؟ ان الناقدة المعاصرة باترى تشاكرا فورتى سيرفاك (١٩٤٢) ترى أن هذا النقد يكتفى بالبطلات الروائيات من خلال التحليل التفكيكى وهى تفهم التفكيكية على أساس أن كل قراءة هى جيشان مظهر للنص .. ولنتذكر أنها هى التى ترجمت كتاب عميد التفكيكيين دريدا (عن علم الكتابة) إلى الأنجليزية .. وهى تريد بالتفكيكية أن تضع النقد الأنثوى داخل سياق الحياة الأكاديمية للطبقى الوسطى فى العالم الغربى ، وهى تضع هذا فى سياق الشكلية والبنيوية النقدية الجديدة وما بعد البنيوية والماركسية.. انها خليط متنافر من المذاهب وهى غير مزودة بموقف نظرى ومن ثم يتحول نقدها الأنثوى إلى شتات متنافر من الأراء والأحكام ..

ويبدو أن النقد النسائى أو الأنثوى هو احتجاج اكثر منه دعوة بناءة .. تقول الناقدة جوزفين دونوفان المشرفة على كتاب (النقد الأدبى الأنثوى) أن النقد الأنثوى هو نمط من السلب داخل جدل أساسى لأنه احتجاج ضد القواعد القائمة .. وفى هذا الخط تقول الناقدة جوديت فدرلى فى كتابها (القارئة المقاومة : تناول أنثوى للرواية الأمريكية) أن النقد الأنثوى يتميز بمقاومة يتميز بمقاومة التقعيد ورفض أقامة معايير آلية .. رفض اقامة المعايير !!! فهل مع هذا الرفض يمكن اقامة أى نقد أنثوى منه وغير أنثوى ؟ ثم ما هى صلة الأنوثة بالنقد ؟ هل يمكن أن يكون النقد بحثا فى الأنوثة ورسالته هى البحث فى القيم الجماليه اضاءة للنص ؟ ولهذا لا معنى لما تقول كيت ملت فى كتابها (السياسة الجنسية) أن النقد الأنثوى يسأل كيف تختلف كتابة المرأة وكيف أن الأنوثة نفسها تشكل التعبير الخلاق للمرأة.. واذا كانت ليلان روبسون (١٩٤١) تقول أن النقد الأنثوى هو بحث فى المعايير المرتبطة بالأنوثة فأن هذه المعايير يمكن أن تكون معايير اجتماعية وسياسية ولكن كيف يمكن أن تكون معايير نقدية ؟ وهى ترى أن أمام النقد الأنثوى أمكانيتين : تقديم قراءات

بديلة للتراث وهى قراءات تقوم بتفسير شخصيات النساء ودوافعهن وأمالهن والأيديولوجيات الجنسية المتحدية ، أو تقديم تركيز على عملية اكتساب اعنراف بقانون للأدب من وضع النساء .. ألم يكن النقاد الرجال يقومون من بدايات النقد بتقديم تفسير للشخصيات النسائية باقتدار ؟ تم ما هى حكاية طرح قوانين للأدب من وضع النساء؟ هل هناك قوانين للأديب بحيث ينشأ أدبان : أدب ذكرى وأدب أنثوى ثم يكون هناك قارئان ذكرى وانثوى وبدل التلاحم الانسانى عبر الأدب تقام الازدواجية التى تزيد الإنسان اغترابا وليلان ترى أن التحدى الأنثوى رغم أنه هجوم إلا أنه سلسلة من البدائل المقترحة .. لماذا ؟ تقول لتحل محل الهيمنة الذكرية. فهل الحل هو احلال هيمنة أنثوية محل الهيمنة الذكرية أم المطالبة بألغاء كل هيمنة ؟

إن الناقدات غارقات في البحران .. انهن حائرات أحيانا لا يعرفن ماذا يفعلن .. فهذه لويز برنيكلو فى كتابها (العالم ينقسم بانفتاح قرننا من الشاعرات فى أنجلترا وأمريكا) (١٩٢٢ ـ ١٩٥٠) وقد جمعت أشعار النساء ولم توضح مًا الذى يجعل الشعر أنثويا .. بل ان الناقدة باتريشيا ما يرسباكس في كتابها (التخيل الأنثوى) لم تستطع أن تحدد العناصر المميزة للأنثوية فى التخيل ، وكل ما فعلته هو تناول موضوعات ومراحل فى دائرة حياة الأنثى عند بعض الكاتبات رغم أنها أول من رصدت التحول من النقد الذكرى إلى النقد الأنثوى . وناقدة أميريكية مثل ساندرا جلبرت (١٩٣٦) تربط نقدها الأنثوى بنظريتي فرويد ولا كان فى كتابها (الأرض المحايدة) ومكانة الكاتبة فى القرن العشرين تتيه فى التحليل النفسى وبالتالى تتيه فى نقدها الأنثوى وكل ما فعلته هو طرح أمر تنقيحى هو الآمر النقدى الأنثوى الذى بريد أن يفك شفرات المرأة والأجوبة المغلفة بالاقنعة التى تلقى بظلها على العلاقات بين النص والنص والهوية السيكولوجية والسلطة الثقافية وهى تنتقل ما بين عقدة أوديب واللغة ونقص التراث الأنثوى .

وصاحبة كتاب (الجنون والكتابة) الناقدة الفرنسية شوشانا فلمان (١٩٤٢) تتأثر هى الأخرى بالتحليل النفسى وكل ما فعلته من نقد أنثوى هو الالتقاط من سقراط وفرويد ولا كان أن التعليم لا يجب أن ينشا من (نقص) المعرفة بل يجب أن ينشا من (مقاومة) عدم الرغبة فى المعرفة فالجهل هو رغبة فى الجهل والتعلم هو خلق شرط جديد للمعرفة .. فهل فى هذا شئ أنثوى ؟ وهى تنقل عن لا كان اشارته إلى أفلاطون القائل بأنه ليس من الضرورى أن يعرف الشاعر ما يفعله : بل الأفضل له الا يعرف فتقول إن هذا هو ما يعطى قيمة أولية لما يفعله .. أنها تحنى رأسها لجهل الشاعر بما يفعله .. فاذا كان الشاعر يجهل ما يفعله فلماذا اذا يمكنها أن تطالب المرأة بأن تكتب شعرا أنثويا إذا كانت نقطة الأنطلاق فى الإبداع الشعرى هى الجهل ؟

التخبط هو السمة البارزة لدى الناقدات صاحبات النقد الأنثوى .. لقد أردن أن يأتين بجديد غير الماركسية والتحليل النفسى والتفكيكية والبنيوية فارتددن وتبعثرن جميعاً إلى هذه المذاهب .. وقد قرن بين الوعى الفسيولوجى والوعى بالجسد الأنثوى .

ان الناقدة ادريين تيش تقول : ولكى يمكن العيش على انسانية كاملة لا نريد أن نقتصر على السيطرة على أجسامنا بل يجب أن نحس وحدة فسيولوجيتنا والأرض الجسدية لذكاء أصبح جسدا ويبدو أنه عندهم جسد انثوى..

ان النقد الانثوى نفسه يدعونا الى ان نرتفع من ثنائية الذكر والانثى الى واحدية الانسان ابداعا وتذوقا ونقدا حتى يظل الانسان حارس الانسان .. والبداية هى حراسته مما يسمى النقد الانثوى !! .

نحـــو نقـــد فلســـفى

(١٩٦٠)

هل يمكن ان نكتفي بالقول : « ان الناقد هو ضمير الاديب » ونكون قد إنهينا قضية ازمة النقد ؟ فمثل هذا القول انما يحيل القضية الى صعيد اخلاقي بينما قضية الأزمة في النقد قضية فكرية .. ومن هنا نرى ان مثل هذا الموقف انما يميع القضية ويشتتها ولا نصل فيها الى حل .. لان الموقف الاخلاقي بعيد عن وظيفة النقد ..

ولكي نتبين مكانة النقد بالنسبة للانتاج الادبي علينا ان نعرف اولا حدود العمل الادبي نفسه وحدود الاشكال الثقافية الاخرى وخاصة الفلسفة وعلم الجمال لانهما يمسان العمل الادبي مسا مباشرا .. ثم نتبين بعد ذلك حدود النقد لنعرف في النظرية وظيفة ومهمة الناقد ..

مما لاشك فيه ان الاساس عند الاديب في انتاجه اساس اخلاقي هو يريد ان يبث عن طريق انتاجه الادبي - باعتبار ان الادب رؤية عاطفية للواقع - مفهوما عاطفيا على صعيد القلب لا على صعيد العقل عن هذا الكون .. يريد ان يقول ان هذا السلوك سيء او هذا التصرف خيِّر ، ومن هنا تكون رؤية الفنان رؤية اخلاقية وليست رؤية فلسفية ، وذلك لان جمهور قرائه يعيشون بمستوى العاطفة لا بمستوى المنطق .. قد نقول ان اساس القضية الاخلاقية اساس فلسفي، لكنه اختار ان يقنع الاخرين لا عن طريق اذهانهم ، بل عن طريق مشاعرهم .. ومن ثم فعمل الاديب قائم على اكتاف الفيلسوف .. لا بمعنى ان عمل الاديب جهد ثانوي ، في المرتبة الثانية ؛ بل بمعنى انه يستفيد من تخصص الاخرين اصحاب النظريات الفلسفية الذين يدلون بآراء حول العالم والانسان ومصير الانسان فيه .. فستفيد الاديب من هذا ويتخذ وجهة نظر اما ان يأخذها واعيا من قراءاته ، واما يتخذها بطريقة غامضة خلال افكار العصر السائدة في جيله واما ان يكونها هو بنفسه قبل ان يكتب ويصبح فيلسوفا من جهة واديبا من جهة ثانية كما هو الحال بصفة خاصة عند الادباء الوجوديين والماركسيين والساخطين ..

والاديب اذ يتخذ الرأى الفلسفي الذى اعده له المتخصصون فى الفلسفة، يحاول ان يحيل القضية التي يجهد الفيلسوف ليقنع بها قلة من المجتمع اقناعا عقليا ، يحيل الاديب هذه القضية الى الصعيد الاخلاقى والعاطفى ، صعيد الناس ، فينقلها الى جمهرة اكبر على مستوى الحياة ..

واذا كان الفيلسوف مهما للاديب لانه يزوده بحلول يجهد الفيلسوف فى الوصول اليها حتى يجعل الاديب يتفرغ لانتاجه الادبى ، نجد أن عالم الجمال أو فيلسوف الجمال مهم هو الاخر بالنسبة للاديب ، لانه يزوده بثقافة جديدة ليست لديه المقدرة ولا الوقت ليبحثها هو بنفسه ، وهذه الثقافة ضرورية لكى ينتج او يعمق انتاجه .. وعلينا الان ان نتبين حدود علم الجمال لكى نعرف العلاقة الحية بين عالم الجمال والاديب ..

يمكن ان يلخص مجال علم الجمال فى موضوعين اساسيين هما : عملية الخلق ، وعملية التذوق .. فعالم الجمال يبحث ديناميات عملية الابداع فى ذهن الاديب .. هو قد يستعين بانتاج الاديب الا انه يبحث فيه وفى مسوداته عن العملية التى قام بها الفنان حتى اوصل عمله للقارىء .. بمعنى اخر ، انه يبحث عن اسباب الابداع ودوافعه ، ولا يبحث نتاج هذه الدوافع.. فاذا تعرض عالم الجمال لقضية كقضية الشكل والمضمون [1] لم يبحث عن العلاقة بينهما فى النص الادبى ذاته ، بل بحث عن هذه العلاقة فى المجاهدات والتحصيلات والازمات التى يمر بها الاديب حتى يخرج عمله .. فعالم الجمال يبحث عن البدايات ويترك العمل الادبى لمتخصص اخر هو الناقد ..

---

(١) ليس قولنا ان عالم الجمال يبحث عن العلاقة بين الشكل والمضمون اعترافا منا بوجود شيئين اسمهما الشكل والمضمون ، لان لنا رأيا اخر يلغى القضية اساسا لان العمل الادبى خلو من هذين العنصرين معا.. أما ما هو موجود فهو ليس موضع بحث فى هذا المجال ..

اما الموضوع الثانى الذى يشتغل عليه عالم الجمال فأنما هو موضوع التذوق .. فيدرس سيكولوجيا الطبقات ونصيب الادراك العاطفى من الادراك كله ، ويدرس الحاسة الجمالية .. ويدرس كيف يتغير الادراك الجمالى فى المجتمعات ويدرس العلاقة بين الاديب والمتذوق وصولا إلى ذوق حقيقى للناس جميعاً .

وعلى هذا فعلم الجمال يدرس للاديب المجال الذى يشتغل على أساسه سواء فى البداية حيث يدرس ميكانيزم الابداع وسواء فى النهاية حيث يدرس الجماهير التى ستتلقى الايداع .. وهذه الدراسة تهم الاديب قبل ان ينتج .. لان عالم الجمال ان زوده بعد دراسة انه لا يوجد الهام ، فوجدانيا لن ينتظر الاديب شيطانه المتقلب الاهواء بل سيتحكم فى انتاجه .. واذا زوده الدارس لعلم الجمال بان الاديب لا ينتج لكل الأذواق ، فسيحدد الاديب الناس الذى يكتب لهم وفق الذوق الحقيقى

ومن هنا نرى فى داخل علم الجمال ان النص الادبى فى تفاصيله ليس من اختصاصه وانما هو متروك لمتخصص اخر هو الناقد ..

هنا يجد الناقد انه محاصر من ثلاث نواح : فهو ليس امامه العمل الادبى فحسب ، بل امامه مجالان عليه ان يلم بهما ممن تخصصوا فيهما : الفلسفة التى استمد الاديب منها مقدماته لكى يعكسها فى عمل ادبى ، وعلم الجمال الذى يكون الارضية التى سيشتغل هو بعد هذا انطلاقا منها .. ثم لديه بعد هذا العمل الادبى نفسه ككائن اصبح بينه وبين مبدعه مسافة ولم يصبح ما اراده الاديب ، بل يصبح له استقلاله النسبى وقوانينه التى تحكمه بنفسه .. وهذه القوانين الخاصة . بالانتاج الادبى هى مجال الناقد ..

نحو نقد تساؤلى

(١٩٦٨)

أما آن لنا أن تواجه النفس بصراحة وشجاعة بعد أن كثرت السرقات الأدبية وبعد أن كثر تقديم ما هو مترجم على أنه مؤلف وبعد أن كثر عدم نسبة النصوص إلى أصحابها ، فنعترف بأن شئيا ما فى ثقافتنا مريض ؟ شيئا ما فيها معطوب ؟ للقضية جانبها الأخلاقى حقا ، لكن حصرها فى هذه الناحية فقط مرض آخر يضاف إلى ما فى ثقافتنا الراهنة من عطب .. فثقافتنا طوال القرن العشرين آخذه فى التدهور .. وطوال الربع قرن الأخير وسيل الانتاج لا ينقطع وهو سيل لم يرتق فيه كتاب واحد إلى المستوى الذى كان يكتب به طه حسين والعقاد وهيكل والمازنى وتوفيق الحكيم .. بل هُوَ لا يرْقى حتى إلى جيل سهير القلماوى وعبد الحميد يونس وزكى نجيب محمود وعثمان أمين ويوسف كرم ويوسف مراد وعبد الرحمن بدوى .. لاشك اننا كسبنا فى الربع قرن الآخير بعض الانتاج الأدبى والفكرى ذى المستوى ، لكنه شىء ضئيل لا يرتقى إطلاقا إلى هذه الشوامخ السالفة فى حياتنا الثقافية .. وهذا الشىء الضئيل على سبيل الحصر : راهب لويس عوض وناس نعمان عاشور اللى تحت وخيال ظل رشاد ورشدي وزير سالم فرج فى الدراما ؛ أرخص ليالى يوسف إدريس ومساء الخير يا جدعان لبدر نشأت والرجل الذى فقد ظله لفتحى غانم فى الرواية والقصة والناس فى بلادى لصلاح عبد الصبور وأنهار الملح لكمال عمار فى الشعر وفى النقد الأدبى بعض كتابات لويس عوض والبداية التى لم تتم لمحمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس ، وفى الفلسفة ومشكلة الحرية لزكريا ابراهيم وسيكولوجية الابداع الفنى لمصطفى سويف . ولما كان الانتاج النقدى للأدب والفكر فى حالة أفول ، صار الابداع بلا حارس يحرسه ويغربله من كل دخيل . وصار الأدب بلا أعماق فنية جمالية لأن النقد الذى يقوم بتزويد الأديب بآفكار نظرية فى هذه الناحية يكاد يكون معدوما .. فقد تقوقعت الدراسات فى

الثقافة المصرية في حدود التأثر بالفكر الجامد لدى كودويل وجارودي ومن ثم شاع النقد الذي يحول العمل الفني إلى عمل اجتماعي ومن ثم أمكن أن يدخل حلبة النقد كل من هب ودب فإن الكلام اجتماعيا عن العمل الفني مسألة سهلة لا تكلف شيئا سوى حفظ بعض التعابير من أمثال البطل البورجوازي والموقف النمطي والرؤية الغائمة .. كما شاع أيضا النقد التذوقي الذي يقف عند حدود نثر العمل الأدبي من جديد بالتلخيص وبعض التعليقات الجانبية ويتمثل هذا بصفة خاصة عند رجاء النقاش الذي تقوم كتاباته على السياحة التذوقية استنادا إلى رهافة شعوره في التذوق بدون أن تكون لديه نظرية نقدية متكاملة الأمر الذي يسمح بادخال النقد الاجتماعي أحيانا والتحليل النفسي أحيانا أخرى ذلك لأن النقد التذوقي نقد فضفاض لا تشكل له يسمح بأن يدخل في بطن أي شيء في أي شيء واصطبغت الكتابة النقدية الأكاديمية الجادة الوحيدة عند لويس عوض بأشياء ذاتية خارج إطار النقد الخالص إما لتتويج شاعر على إمارة الشعر وإمّا لاسقاط الحصيلة الثقافية على ديوان هزيل يضخم صاحبه الذي لم يقرأ شيئا عن أي شيء ..

والشيء نفسه بالنسبة للانتاج الفكري .. لا نجد الناقد المنظر الذي يمكن أن يرتفع الى ثقافة كتابات يوسف مراد وعبد الرحمن بدوي وزكي نجيب ، ومن ثم لم تسلط الأضواء بشكل حقيقي على أعمال هامة ككتاب مشكلة الحرية على حين برزت كتب أخرى لا تساوي الحبر الذي كتبت بها مخطوطاتها ..

والمتأمل في انتاجنا يلاحظ أنه انتاج مبعثه الاحساس المباشر بالحياة لا التأمل العقلي لها ، ومن ثم غلبت الحساسية الفجة على الأعمال الفنية ، حتى أننا لانكاد نعثر في أعمال نجيب محفوظ كلها على شخصية روائية تمارس حريتها بل هي دائما من صنع البيئة .. لا نكاد نعثر على شاعر ليست لديه رؤيا غائمة ، ليست لديه تعابير غير مفهومة ، وذلك لأنه ليس لديه شيء فانه يقول أي شيء .. يقول هذا الشيء من أحاسيسه الفجة ، لا من العقل .. ومن

ثم يختفى الجمال من معظم هذه الأعمال لأن الجمال كما يقول لنا هيجل العظيم الجمال هو الفكرة عندما تتجسد فى الشكل الحى داخل العمل الفنى .. وهذا العقل نفسه كما يقول لنا هيجل العظيم أيضا هو الذى سيرسم الشخصيات فى العمل الفنى وهى تمارس حريتها ففى رأية ان الفن عندما يصور الشخصيات وهى خاضعة للآلام والمعاناة والأخطار فانه لا يصورها على أنها ليست هكذا كلية فان حريتها الجوهرية لا يجب أن تزال من الوجود ووسط كل معاناتها تظل سيدة نفسها وتؤكد حريتها ..

وهذا الغرق فى الحسية الفجة هو الذى جعلنا لا ننتج أدبا عظيما حقا .. إن الفن صحيح أنه مشبع برائحة الواقع لكنه يتجاوز هذا الواقع .. إن الفنان يأخذ من محليته ولكن يخاطب العالم .. يأخذ من زمانيته ولكن ليخاطب الأبد.. يأخذ من العينى ولكن وصولا إلى المطلق .. وفى هذا يسقط كثير من انتاجنا لأن الهدف تصوير بيئة محلية فى لقطة قصصية مع أن الفن علو على الواقع لأن الفن تخيل والتخيل سلب والسلب افناء للواقع .. الفن كما يقول البيركامو نشاط يؤكد وينفى فى الوقت نفسه ، انه كما قال نيتشة لا يوجد فنان يستطيع أن يطيق الواقع .. إن راسكولنيكوف (الجريمة والعقاب) شخصية مغرقة فى روسيتها ، لكنها بارتكابها الجريمة كانت تبحث عن أن تكون نابليون كانت تبحث عن امكانية قيامها بالفعل دون نتائج عملية .. إن هاملت فى ملامحه الخاصة هو الانسان الذى يريد أن يكتسب قدرته على الفعل ونفى التردد .. وهذا المطلق هو سبب خلود مثل هذه الأعمال .. إن بابلونيرودا ابن العالم الثالث يعلو على هذا إلى العالم الرحب ومن ثم لا عذر أمام أدبائنا الذين ليس لديهم وقت سوى التسكع والجلوس بالساعات على المقاهى دون قراءة أو تحصيل يعتبر هذا فى الجيل الذى بين العشرين والثلاثين ، جيل الغرور الذى لا يفعل شيئا سوى فرقعة الأشياء ويحاول نقاده الصغار أن يصنعوا من بعض هذه الصغار نجوما تلمع لكنه لمعان الاظلام .

آن الآوان الآن أن يكون الأديب والمفكر والناقد : أديباً مفكرا ناقدا يشتغل بالأدب لكن لا ينسى الدراسات الجمالية والفلسفية والنقدية .. يعمل في حقل الفلسفة لكن يلتقط من الأدب والفن مشكلات زمانه ليكون معاصرا.. يصبح النقد ميدانه ولكن على أن يتزود بأسلحة الفلسفة وعلم النفس والجمال .. على ألا ينسى أصول المسائل فالتجديد في المسرح ليس تقويضا للمبادىء العامة للدراما ، ومن ثم قبل أن يتحدث عن التكنيك الجديد للكاتب المسرحى عليه أن يبين لنا أولا هل ما أمامنا دراما حقا أم مجرد دردشة مقاه بين عدة أشخاص يثرثرون .. عليه أن يبين قبل أن يتحدث عن تكنيك استخدام التراث فى القصة أن يبين لنا هل ما أمامنا هو قصة أم ثرثرة مراهقين .. وسارتر يقول لنا : إن التكنيك الروائى يرتد دائما إلى ميتافيزيقا الروائى ومهمة الناقد هي تحديد هذه المتيافيزيقا قبل تقييم التكنيك .. عليه أن يقوم بهذا حتي لا نفقد الأصول وفقدان الأصول يغرقنا فى التجريد والنزعة البراجماتية .. آن لنا أن نسعى إلى نقد تساؤلى ، نقد وجودى يسعى أساسا إلى الكشف عن الاختيار بالمعنى الذى تحدثنا عنه سيمون دى بوفوار بقولها لاريب انه من العبث الزعم بأن بطل الرواية حر بالمعنى الحرفى للكلمة وبأن ردود فعله غامضة لا يمكن التنبؤ بها.

لكن تلك الحرية التى نعجب بها لدى شخصيات دوستويفسكى على سبيل المثال هى فى الحقيقة حرية الروائى نفسه ازاء مشاريعه الخاصة . على الناقد أن يدرك - بالمعنى الذى قالته سيمون دى بوفوار أيضا - إن كل حدث إنسانى يملك فيما وراء حدوده النفسية والاجتماعية دلالة فلسفية وذلك بدل الانحصار فى البعد السياسى أو الاجتماعى .. وكما قال برنال إن من الحق أن الفنان يستطيع كمواطن ان يعبر ويمارس النشاطات السياحية والمسألة هى بالنسبة له كما هى بالنسبة للعالم .. هل يستطيع أن يفعل هذا كفنان أو كعالم ؟

الثقافة وآفاق المستقبل
(١٩٩٠)

ان الثقافة في [illegible] الماديين [illegible]
[illegible] هي [illegible] الثقافة [illegible] والروحي
المادي والحسي [illegible] الأبعاد . فالثقافة اصطلاحاً ليست ([illegible]) [illegible]
الزمان ، وليست ادبا او فنا او علما او فلسفة ولكنها [illegible]
[illegible] ان ، اخراجه من تفاصيل [illegible] محاولة [illegible] الى اللامتناهي [illegible]
اخراجه من الجزئي الى الكلي .. اخراجه من الجزئي الى [illegible] .. انها [illegible]
النفس والعقل والوجدان .. محاولة لايجاد الانسان [illegible] .. [illegible]
الصوفية .. الانسان الكامل ، [illegible] الانسان
الشامل .

لقد سبق لارسطو ان عرف المثقفين بأنهم الذين يطرحون العلل والاسباب،
وبالتالي يطرحون القوانين تمهيدا للسيطرة على العالمين : الطبيعي
والانساني .. لم يقل ارسطو ان المثقفين هم الذين يقرأون ويتحدثون بالفن والادب
والفكر .. ويترتب على قوله ان هؤلاء المثقفين الذين يطرحون العلل والقوانين
انهم [illegible] لانهم تحرروا من الدهشة والحيرة [illegible] وبالتالي
فانهم هم الذين يأمرون ولا يأتمرون بغيرهم .. ومن هنا [illegible] الثقافة
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]

ومن ثم كان لزاما ولا سيما في عالمنا العربي [illegible]
المثقفين [illegible]
[illegible]

الضيقة وتهتم بالعالم كله والانسان فى اجماله وبطبيعة الحال الانسان فى الوطن العربى حتى لا يظل موصوما من جانب الغرب بأنه من دول العالم الثالث ..
ومن هنا نفهم دعوة هيرقليطس قديما وهو يطالب اليونانيين لا مجرد الدفاع عن اسوار مدينتهم بل كان يطالبهم بأن يدافعوا عن أسوار العقل .. لقد وسع من نطاق الوطن فى المكان ليجعله باتساع العقل كله .. هو لا يلغى الدفاع عن اسوار المدينة وتحرير الوطن لو تعرض للهجوم ، بل يضيف إلى هذا أيضا الدفاع عن العقل حتى تتسع الرقعة أمام الأنسان ويتسع العالم ويتسع التآزر الانسانى .. ومن هنا لم يكن غريبا أن يقول الصوفى العربى أبو يعقوب النهرجورى أن الصوفى يترقى من يقين إلى يقين حتى يصير اليقين وطنا ..
انه بهذا وسع حتى من دائرة العقل وجعل الإيمان الأكثر اتساعا هو الوطن الأكبر .. ومن هنا نفهم أكثر كيف أن المؤمنين بقضية ما هم اكثر المدافعين عن اوطانهم اذا ما تعرضت اوطانهم لاى غزو خارجى حيث يمتزج الوطن ـ الأرض ـ بالوطن العقيدة ..

وعلى هذا ذهب افلاطون فى محاورته (فايدروس) إلى أن النفس ذات الرؤية الشاملة انما تستقر فى رجل قد تهيأ ليكون فيلسوفا محبا للحكمة أو محبا للجمال أو فى رجل تزود بالثقافة وصقله الحب .. لقد وضع افلاطون ايدينا على المعنى الحقيقى للثقافة : السعى إلى إيجاد التناغم بين البشر ، والسعى إلى محبة البشر ، والسعى إلى فهم البشر عقلانيا .. وعلى هذا ليس الشاعر من ينظم بل من يرتفع فى شعره إلى الاحتياج الانسانى . وليس الفيلسوف من انعم النظر بل الذى صعد بالفكر إلى الانسان فى اطلاقه وليس العاشق هو الذى يحصر حبه فى نطاق محبوبته بل بالمعنى الذى قاله قيس ابن الملوح :

احب من الأسماء ما وافق أسمها أو اشبهه أو كان منه مدانيا

بل لقد فهم عمر بن الفارض ان الحب ليس احساسا ولكنه تثقيف وذلك فى قوله :

ولى فى الهوى علم تجل صفاته ومن لم يفقه الهوى فهو فى جهل .

فالثقافة إذن جمال وحب وفكر .. وعلى هذا قال الفليسوف الصينى كونفوشيوس : (ان الفلسفة هى أن نفهم الناس والفضيلة هى ان نحب الناس) فقرن العقل بالحب وهذا هو جوهر الثقافة.. انها الظفر بهذه الأشياء ولقد جاء فى القرآن الكريم (فاما تثقفهم فى الحرب) وهذا يؤدى إلى الانتصار.

لقد قيل أن هناك ١٦٤ تعريفا للثقافة حتى أن الباحث المعاصر لورانس لويل اشتكى من أن المصطلح زئبقى ، وهو يشبه محاولة الامساك بالهواء فى اليد فيكتشف الانسان أن الهواء فى كل مكان سوى أن يكون فى قبضته .. الا أن الثقافة واضحة المعالم من ناحية الوظيفة لا التعريف : اثبات حرية الانسان وانفلاته من العالم الطبيعى الى العالم الانسانى ، اى انفلاته من الطبيعة الى التاريخ فالانسان على حد قول جان بول سارتر ليس شحما او قرنبيط الارض .. ليست الثقافة هى ثقافة الماضى بل هى تجديد الانسان فى كل لحظة يتجاوز تناهيه نحو المستقبل الارحب على اساس ان الانسان كما وصفه الفيلسوف المعاصر مارتن هيدجر هو ما ليس بعد .. والانسان على حد قول سارتر هو ما ليس عليه وهو ليس ما هو عليه .. وعلى هذا فان الثقافة تشمل كل فعاليات الانسان لا فى اطار العلوم والفنون والاداب والانسانيات فحسب بل اطار السلوك والقيم ايضا .. لا يكون الانسان متحضرا اذا اكل بالشوكة والسكين وراعى قواعد الاتيكيت . ولكن يكون هكذا اذا وضع الاخرين فى اعتباره وسلك وفق احتياجات الجميع ومصالحم الكلية وارتفع على مصلحته الشخصية .. ولم يكن غريبا ان يكتب فيلسوف القرن التاسع عشر هردر ان الثقافة مرتبطة بالتراث ولكن بمعنى خاص . فالثقافة بناء نحو المستقبل فهى صيرورة الى الامام . وعلى هذا فان الناس يتلقون من الماضى ليوسعوا من المدارات نحو مزيد من المصالح العامة للجميع فالتراث ليس تراكما من العقائد والعادات بل هو عملية دائمة التجدد والاستمرارية لتوسيع افق الإنسان .

والثقافة فى الوطن العربى على مشارف القرن الواحد والعشرين عليها ان تتجه اولا الى ابداع وتدعيم الانسان القومى اخراجا له من اقليميته او محليته او نزعته الشعوبية فيستجمع امكانياته وقداراته نحو العالمية .. هل نضرب مثلاً ؟ .

فى اقصى ظروف مصر فى اواخر الخمسينات وهى على بداية الخروج من المجتمع الاقطاعى تمكن البناة المصريون ان يبنوا السد العالى الذى تتضاءل إزاءه العماره الفرعونية القديمة .. وهذا البناء ليس مجرد اعجاز تكنولوجى وعمرانى فحسب بل هو إرهاص بكشف الامكانات تحقيقا للاستقلال الوطنى والخروج من التبعية وإسهاما فى ضرب المثل للتحرر العربى والافريقى من قبضة الاستعمار .. وهذا هو المعنى الحقيقى للثقافة : صناع الثقافة لا مستهلكيها .. وعلى مشارف القرن الحادى والعشرين بعد الميلاد البحث والرعاية لهؤلاء الصناع العظام الذين هم ليسوا تكنوقراطيين يتعالون على البشر بل هم الخدم الحقيقيون لانهم كما يقول هيجل قد ارتفعوا الى احتياجات الكل بالخروج من اغترابهم والعمل على خروج الجميع من حالة الاغتراب الى الكمال الانسانى تماماً كما هو الشأن بالنسبه للثقافة حتى فى القرن الحادى والعشرين قبل الميلاد .. الم يقل الشاعر الصينى القديم ؟ :

« الا ما اعظم حرية الاوز الذى يطير فى الفضاء ! إنه يتمتع بالراحة فوق الاغصان اما نحن الكادحين فى خدمة الملك فانا لا نجد من الوقت ما نزرع فيه الذرة والارز هل بقى فى البلاد رجل لم ينتزع من ذراعى زوجته رحمة بنا نحن الجنود »

السنا نحن ايضا آدميين ؟ ونحن نقول الا رحمة بالمثقفين صناع الثقافة من المثقفين مستهلكيها الذين قد لا يحسنون بالاستهلاك عمل شيء الا ان يضيع الجميع : مثقفين ومثقفين بفتح القاف وكسر القاف معاً !!

أدب واحد فحسب..
أدب للتمرد
(١٩٧٠)

لقد تراكمت فى العشرين سنة الماضية ظواهر فكرية مرضية طغت على الجوانب السوية فيها .. وبعد كل محاولات النقد السابقة فى مجال الشعر من الخروج من فلك تقسيم الشعر إلى : مدح وهجاء ورثاء وغزل وفخر الخ اصبح الشعر الآن فى رأى النقاد ينقسم الى : شعر مقاومة ولا مقاومة - وكأننا فى حركتنا النقدية قد سرنا الى الوراء .. ! ففى شرقنا العربى تتصاعد الآن دعوة الى انشاء ادب للمقاومة ، فبعد الدعوة فى الخمسينات الى انشاء ادب اجتماعى ، تأتى الستينات بهذه الصيحة الجديدة التى تكشف عن قصور فى ادراك طبيعة الادب ووظيفته .. وبهذا ستكون لدينا ثلاثة انواع للادب .. والغريب فى الامر ان الدعوة الجديدة تأتى من ادباء شبان مفروض فيهم الوعى والنضج الفكرى ، وهذه الدعوة تعم شرقنا العربى كله وتمتد من أدب المقاومة فى فلسطين المحتلة الى التهليل الساذج لاعمال محمود درويش حتى أنه قد مج هذا التهليل .. فهل هى دعوة صحية كما تبدو فى الظاهر حيث انها مشاركة فى المعركة الدائرة ضد العدو ؟ ام انها فى اعماقها - اذا ما دققنا النظر لدعوة تقوض الفكر والادب والواقع على السوء ؟ جواب هذا لن يكون الا اذا عرفنا طبيعة الادب ووظيفته ..

يقول البير كامو فى كتابه (الانسان المتمرد) : « الفن نشاط يؤكد وينفى فى الوقت نفسه » ونتيشة يقول : (لا يوجد فنان يطيق الواقع) وهذا حق ، غير انه لا يوجد فنان يستطيع أن يتجاهل الواقع . ان الخلق الفنى هو مطلب للوحدة ورفض للعالم . لكنه يرفض العالم على اساس ما ينقصه وباسم ما يكون عليه احيانا . ويمكن ان نلاحظ التمرد هنا فى أنقى حالاته وفى تعقداته الاصيلة . ومن ثم فعلى الفن ان يعطينا منظورا نهائيا على اساس من التمرد .

الفن فى جوهره عملية رفض للواقع أو بمعنى أدق عملية رفض لنقص فى الواقع او تشوه فيه .. والفنان بحكم انه (مفكر) يتميز عن الرجل العادى فى ادراكه لجوانب النقص فى الواقع ، ومن ثم يتمرد على هذا الواقع ويبث مفهوماً يكمل نواقصه داخل عمله الفنى ، وبعد الخلق يتمرد الفنان من جديد ، يعلو على ذاته ، وقد يعلو على ما سبق ان بثه فى عمله الفنى .. ولكن تمرده هذا من اجل ماذا ؟ من اجل الجوهرى .. ان الفنان ـ باعتباره مفكرا ـ ينقى الحياة من شوائبها ، ينقيها مما هو عرضى وصولا الى الجوهرى، وصـــولا إلى المطلق الذى يعلو على نطاق عصره وبلده مخاطبا العالم اجمع .. انه ينطلق من زمانه حقا ، ومن بلده حقا ، ولكن ليعلو عليهما وصولا إلى قلب البشر ، وفى هذا يكمن خلود العمل الفنى .. ان « لؤلؤة » شتينبك امريكية صرف ، وعن مجتمع مستغل بعينه : صياد للؤلؤ يجد اكبر لؤلؤة فى البحر ، يريد ان يبعها ليغير حياته ويبنى متاجر لتغيير حياة البلدة ، يحاول بيعها فى حوانيت شراء اللؤلؤ لكنها جميعا حددت لها سعرا منخفضا لان جميع الحوانيت يملكها شخص واحد ، فيقرر الصياد السفر الى بلدة اخرى ليبيعها بسعر مرتفع ، فيتبعه التاجر فى الجبال ويقتل له ابنه ، فيعتبر الصياد اللؤلؤة رمزا للشر ، ويقذف بهذا الشر الى البحر حيث كان من قبل .. انها تعلو على الجو الامريكى والاستغلال الامريكى لترفع عمق المقاومة لجميع اشكال القهر ، بل برغم النهاية الاسيانة فان الذى قذف به الصياد للبحر هو الشر لا الخير الذى كان ينتظره منها ..

ان الرواية هنا رواية مقاومة بالمفهوم الاوسع للمقاومة ، بمعنى التمرد تحبيباً فى الحياة الاجمل .. فالمقاومة فى العمل الفنى ليست مجرد حمل بندقية فى قصة ، او سنقتلك ايها العدو الجبان فى قصيدة .. ونصل بهذا لا إلى ادب دعائى ، بل سنصل الى دعاية بدون ادب ، لا تكشف عن جوهرى ، ولا تضيف بعدا جديدا ، وذلك اننا فى زمن الحرب فلنكف عن الابداع ولنحمل

السلاح ، فالابداع ادراك لجوهر الاشياء ، وهى عملية تقتضى فسحة من الوقت، وهى عملية تقتضي تأملا لا تتيحه ولا تطيقه فترة الحرب .. تم انه لا يوجد فن عن الحرب ، ذلك ان الفن دائما هو فن عن السلام، لا يوجد فن عن الحرب حتى لو كانت حربا شريفة ضد عدو غادر لان الفنان سيلجأ الى المباشر من اجل شرف المعركة فيسقط فى الخطابية التى لن تخدم شيئا .. ان التأمل يعطى الفنان رحابة اكبرلا فى فهم الحياة فهما اعمق فحسب ، بل فى اكتسابه خصائص فنية اعمق واخصب . وربما كان هذا ما ادركه شاعر مثل محمود درويش فى البداية، فهو فى ديوانه « عاشق من فلسطين » لا يتحث عن بلده حديثا مباشرا ، بل انه يخاطب شخصا قد يكون حبيبته وقد يكون بلدته على غرار شعراء التصوف الذين نقرأ اشعارهم على انها اشعار فى الحب الارضى او الحب الالهى .. ويتجسد فكره فى دعوته نوحا الا يبنى سفينة يرحل بها لينقذ البشر ، بل يدعوه الى ان ينقذهم من غير ابحار ، فى الارض نفسها التى يعيش عليها .. وهو بهذا يتجاوز وطنه فلسطين ، ويتجاوز بفكره حدود النضال بالبندقية ، ذلك ان العمل اليومى الجزئى هو عمل السياسى ، اما عمل الفنان فانه يكمن فى نطاق آخر يعلو فيه على اليومى والجزئى معا توصلا الى (المطلق) .. ليس الفن تعبيرا عن الواقع ، بل الفن و على نحو ما قاله اندريه مالرو : « ان اسلوبنا البشرى هو فى خلق عالم يكون غريبا عن الواقع » .. ان شك هاملت شك دنيوى له جذوره الاجتماعية والنفسية ، لكنه بالصورة التى بلغت حد الجنون والنبوة كما صوره شيكسبير جنون غريب على الواقع ، لكنه ليس بعيدا عن الواقع محققا بهذا قول ارسطو : ان الفن تعبيرعن المستحيل الممكن ..

يقول لنا ارنست فيشر فى كتابه (ضرورة الفن) : « الفن لدى الفنان هو عملية واعية (عقلية) فائقة فى نهايتها يبزغ الفن على انه واقع تحت السيطرة عليه ، وهو ليس على الاطلاق حالة من الالهام » .. عملية (عقلية).. هذا وهو ما ينساه ادباؤنا .. انهم ينطلقون من المشاعر والاحاسيس

الفجة التلقائية دون ان يهذبها فكر سواء بالنسبة للفكرة المبثوثة فى العمل الفني وسواء في الصياغات الابداعية التي تشكل هذه الفكرة .. وتأتي الصيحة: فليكن لدينا ادب عن المقاومة فالعدو على الابواب والنكسة تلاحقنا.. وكأن الاديب واقف ليرصد فحسب ، مع ان الاديب الحق هو الذى يسبق فترة الازمات ، ويكون لديه ارهاص عميق بها كما فعل عبد الرحمن الشرقاوى بعمله النبوئى « الفتى مهران » الذى لم يكن مناقشة عن حرب اليمن ، بل كان تناولا لفكرة حجب الحقيقة ، ذلك لان الفنان يعلو على نطاق الاحداث الجزئية والمحلية ليخاطب البشرية كلها على مدى العصور ..

ولكن الا يوجد او الا يمكن ان يوجد أدب عن المعركة المباشرة؟ الا يوجد ادب عن الحرب العالمية الثانية ؟ الا يوجد ادب عن المقاومة الفرنسية مثلا اثناء الاحتلال النازى لفرنسا ؟ لاشك ان المقاومة تشكل جانبا من جوانب الواقع ، فاذا اراد الاديب ان يتناولها - ووظيفته اساسا البحث عن الجوهرى استنادا الى العقل - فعليه ان ينحى المعركة المباشرة ، ويبحث عن المعركة الأ بعد ، معركة الحياة التى ليست المعركة المباشرة سوى مظهر لها وتجسيد .. والا فستكون لدينا دعاية ، لا ادب ، سيكون لدينا قصور فكرى كما يتضح فى قصيدة نزار قباني مثلا عن النكسة ..

لن تكون هناك سوى بضع صور حلوة فحسب داخل عمل سيطرت عليه المشاعر لا العقل ، ووقوف عند حدود الرصد السطحى ، ولم يتعمق الشاعر شيئا ، وكل ما شاهده هو انهيار الجيل وان الامل فى جيل الاطفال القادم .. فكيف يكون الامل فى جيل الاطفال القادم وهم ابناء هذا الجيل الذى وصفه الشاعر بالعقم والعطب ؟ لا جواب .. القصائد لم تقم على العقل ، لم تبحث عن الجوهرى ، انحصرت فى المباشر، رضعت من ثدى الاحاسيس فحسب ، ولم تتصاعد قصيدة « فتح » الى مستوى البطولة الحق التى تقوم بها المنظمة

بالفعل .. لن تجد سوى اننا انتظرنا ابطال هذه المنظمة بعد يأس وانهم يولدون في عيوننا .. ثم ماذا ؟ لا فكر ، وبالتالى لا فن .. لان الشاعر وقف عند حدود المباشر ، وهو وقوف بلا تجنيح .. ظل حبيس التكتيك اليومى مع ان الفن - شأنه فى هذا شأن كل الاشكال الاخرى للفكر والاختلاف فى طريقة التعبير - « (استراتيجية) الانسانية .. انه تأكيد للجوهرى والضرورى وتنحية للعرضى والثانوى ، وتمجيد للعقل الانسانى ليلتحم العقل بالعقول الاخرى فكما يقول سارتر : « ان احد الدوافع الرئيسية للخلق الفني و بالتأكيد الحاجة الى شعورنا بأننا جوهريون فى علاقتنا بالعالم » .. ومن ثم لن يكون هناك ادب واقعى وادب غير واقعى ، لن يكون هناك الا واقع منظور إليه نظرة خاصة ، فعلى حد قول كامو : « الفنان يعيد تشييد العالم وفق خطته » .. لن يكون هناك ادب وادب مقاومة ، بل سيكون هناك ادب واحد فحسب جوهره التمرد ارساء للعقل وارساء للحرية التى تتمشى مع منطق العقل .. والانسان بعقله ، لا بمشاعره ، يريد ان يقهر الطبيعة والواقع ، بل ويقهر نفسه ان كان فى هذا القهر تمجيد له كما يتمثل بصفة خاصة فى الفكر الوجودى الذى يعد ذروة للعقل الانسانى وهو يدلل على عقم العقل بالعقل نفسه كما عند هيدجر وياسيرز بصفة خاصة ..

فاذا ما استطاع العقل ان يقر الطبيعة والعالم ونفسه تمجيدا للعنصر العقلى الانسانى ، يتحقق ذلك المفهوم عن الفن القائل بأنه أسمى درجة من درجات الفرح يمكن ان يهبها الانسان لنفسه لان الفن ذروة من ذرى العقل وهو يمارس حريته ..

ان الاديب اذا ما سقط فى اسر النظرة الاجتماعية وحدها ، واذا ما سقط فى شرك النظرة السياسية وحدها ، يكون قد قوض فنه .. لا يعنى هذا الا تنعكس فى عمل الاديب نظرة سياسية وبعد اجتماعى ، بل بمعنى ان الذى

سينعكس فلسفة سياسية لا سياسات جزئيه يومية وقتية ، والذى سينعكس موقف فكرى ابعد من مجرد النظر الاجتماعي الهامشي او القائم على تنظير مسبق وفق آخرين .. على ان يتم كل هذا من داخل عقل الفنان نفسه ، ليقوم هو بتحديد موقفه وفق منظوره الخاص .. ليكن مهندسا للنفس الانسانية على ان يكون هو نفسه مهندس نفسه .. ليرتفع عن نطاق الاحداث اليومى الجزئية الى المطلق والا جاء فنه قاصرا على مجرد تسجيل بطولة شهيد مات أو بيت هدم فى بور توفيق كما هو مشاهد فى الشعر المنشور فى الفترة الاخيرة ، او يصبح المسرح مجرد مسرح سياسى قاصر على خطب دعائية عن جيفارا الذى مات أو النواح الذى يهتف نادبا .. بلدى يا بلدى . فالفكر الانسانى فى الادب العظيم يريد ان يرتفع الى عدل الزير سالم ، وسقوط الراهب المأساوى وصرخة مهران دفاعا عن الحق المحتجب ، وذلك لان الادب مدافع عن الانسان ، ان الانسان انما يحمل مسدسا ويطلقه دفاعا عن الانسان الجدير بالحياة ، لا ادب البطولة الزائفة والدعاوى الضبابية فان اصحابه يحملون المسدسات حقا ، ويطلقونها حقا ، ولكن على هذا الانسان الذى يزعمون انهم يدافعون عنه ..

انه خطر لا يهدد الفن فحسب ، بل يهدد الفكر ايضا وبالتالى يهدد الانسان ان يعيش أحادى الجانب بالبعد السياسى وحده ، ذلك انه بجانب الاهتمام السياسى المطلوب حقا ، فاننا نأكل ونحب ونقتل ونحلم .. فلماذا هذا الرصد فحسب للجانب السياسى وحده؟ لماذا ننزلق الى بعد واحد من ابعاد الانسان ؟ ان الفنان بانحصاره فحسب فى البعد السياسى انما يزيد من اغتراب الانسان عن نفسه بدل ان يرفع عنه هذا الاغتراب .. بل سيغترب الفنان والآخرين، وما سبيل لانقاذ نفسه وانقاذ الآخرين سوى العقل الذى هو فعل الحرية، فالحرية ليست سوى العقل وهو يمارس نشاطه .. يقول لنا جارودى فى كتابه (ماركسية القرن العشرين) : « ان ماركس يتبنى فكرة هيجل الرئيسية

القائلة بأن الانسان هو خلق الانسان خلقا مستمرا للانسان ، ولكنه يختلف مع نيتشه وهيجل فى انه لا يرى هذا الفعل الخلاق على الصورة المجردة المغتربة ، صورة الخلق الفكرى ، خلق المفاهيم ، ولا على الصورة الفنية الرومانسية صورة الخلق المتوحد الاعتباطى . ففعل الانسان الخلاق فى منظور ماركس المادى هو العمل الحسى » .. ان هذا لفهم قاصر لفلسفة هيجل ، ذلك ان هيجل لا يفهم بالعقل مجرد حركة ذاتية للفكر ، بل انه يفهم العقل على انه العقل وهو فى حالة معانقة للعالم وصولا الى ما اسماه هيجل بالفحوى ، وهو نفاذ العقلى فى الواقعى ومعانقته .. لكن الوقعى ليس هو السياسة فحسب ، ليس هو التشابكات الاجتماعية فحسب ، ليس هو الانسان معزولا فحسب ، ليس هو التاريخ الوقتى فحسب ، ليس هو تاريخ لامة واحدة فحسب ، بل الواقعى هو الواقع الانسانى فى كل تحركه التاريخى وعبر الانسانية كلها استنادا للعقل ودفعا للعقل ، على اساس ان العقل ليس شيئا معطى ، بل هو يتكون ايضا .. فالتفكير محاولة لايجاد علاقات جديدة بين الاشياء ، و اكتشاف علاقات جديدة كانت تحت السطح.. وهذا هو الجوهرى الذى يبحث عنه العقل ، هذا هو المطلق الذى يسعى اليه .. وقد يصل بعض المفكرين او الفنانين وصولا خطأ ، قد يصلون الى مطلق خطأ ، فليكن .. لتتصارع العقول من جديد ، ولتكف السياسة عن ان تتدخل فى صراع هذه العقول فالعقل مع تصادماته بغيره من العقول سيحاول الوصول إلى مطلق اعمق ..

يذكر لنا هنرى لوفافر فى كتابه « مساهمات فى الفلسفة الجمالية » انما « منشأ اشكال الفن الحواس . وهذا أمر بديهى .. فالماركسية فى هذا الصد د - شأنها فى جميع الحقول - تلتزم الحس السليم » .. ان هذا القول اما انه يكشف عن ماركسية زائفة مشوهة لدى لوفافر ، او يكشف عن قصور الماركسية فلسفيا فى ادراك ابعاد الابداع الفنى ، فالفن معرفة ، والمعرفة الحقة ليست هى

التى تتم انطلاقـا من الحـواس ، او التى تتـوقف عند هذا ، وليـست هى التى تتـوقف عند حدود الحس السليم .. أن منشأ اشكال الفن هو العـقل الذى يعى تشكيل العـالم وفق منظور فكرى .. لكن الفن عندما يعبر لا يعبر عن طريق المفـاهيم والتـصـورات ، بل عن طريق الصـور .. وهنا نستطيع ان نفـهم عـبارة الناقد الروسى الشهير بلنسكى : « الفن (تفكير) بالصور » .

بل اننا بهذ المنطلق نستطيع ان نعيد كتابة تاريخ حركة الفن والاب ، وساعتـها سنرى كم هو مقتضب هذا التاريخ الذى دخله الكثير مـادام المنظور سابقا فى التاريخ هو ان الفن تعبير عن الشعور ..

واذا نحن ادركنا مكان العـقل فى العـمل الفنى ، فـانه سيـقـودنا الى تقنيات اخصب مما يقودنا الى الانطلاق من الحواس والمشاعر المباشرة .. فالعقل وهو يبحث عن الجـوهرى ، يبـحث فى الواقع عن قـهـر الواقع تثبـيـتـا لعظمـة العقل، تثبيتا للحرية .. ومن هنا سيهتم العقل بأن يبحث عن اخصب وانجح الوسائل الفنيّة حتى يتوفر للفن اللعب الحر خلال عملية الابداع .. يقول فيشر: « اللعب الحر للفن هو نتـيـجـة السيطرة » .. وربما يتـضح هذا جليـا فى مـعظم شعرنا المعاصر الذى لا يستند الى العقل فى عمليـة الابداع بحجة قديمة هى ان الشعر هو الشعور ..

فـاذا أردنا ان ننتج ادبا يدافع عن المعـركـة وشـرفـهـا ، علينا فى الفن ان نبـتـعـد عن المعركـة المبـاشر ة ، وإذا اردنا ان نعبر عن عمق المقـاومـة ، فـليكن مفـهوم المقـاومة فى العمل الفنى بمعنى التمـرد والتـجد د المستـمـر وخلق الذات بالذات خلقا جديدا .. واذا اردنا أن نعبر عن ادب فيه الجزئى والواقعى الحسى، ليكن فـيـه المطلق والمجنح والعـقلى .. هذا مـتناقض ، لكنه حق ، بالحق نفـسـه الموجـود فى قـول الاب ترتليـان فى القرن الثـالث الميلادى : « اننى اؤمن ببعث المسيح لان هذا محال » .

الجـدل المقطـوع
بين الثـابت والمتحـول
(١٩٧٠)

تعد اللقطة الشاعرية التى انطلق منها أدونيس فى رسالته عن « الثابت والمتحول . بحث فى الاتباع والابداع عند العرب » نقطة قوة الرساله وضعفها فى آن واحد .. فإذا كان الفيلسوف الفرنسى باسكال يحدثنا فى كتابه «أفكار» أن فى أعماق كل بحث علمى شعاعاً يلتقط فى لمحة الحدس الخاطفة جوهر الاكتشاف العلمى أو الفكرى ، إلا أن العرض العلمى شئ مختلف عن هذه اللقطة الشاعرية فالأمر هنا أمر بناء منهجى متناسق .. بمعنى أن تلك اللقطة الشاعرية هى الموجه للبحث على أن يكون البناء المعمارى لهذا البحث شيئا آخر غير هذه اللقطة الشاعرية ..

ولقد كانت اللقطة الموجهة لكل الرسالة هى : « إن الثقافة العربية مؤسسة على الشرع لا على الحرية » (ص ٧٥) فإذا أغضينا الآن عن خطأ هذه اللقطة فى حد ذاتها فماذا فعل أدونيس لكى يبرهن عليها ؟ لكن أولا : إن المختفى وراء هذه اللقطة الموجهة للبحث شىء آخر يستهدف إليه المؤلف : إذا أردنا للثقافة العربية المعاصرة أن تنطلق فلابد أن تفك إسارها من ربقة الدين .. فإذا أغضينا الآن كذلك عن هذا الجذر الكامن وراء رسالته فإننا نتساءل : كيف استطاع أدونيس أن يبرهن بذلك على هذه القضية الخطيرة ؟ هل تزود فى دراسته بالروح العلمية حقا أم ظل الأمر مجرد عزف وتنويع على اللقطة الشاعرية التى تمت فى لمحة الحدس ؟

كيف يتأتى لأدونيس أن يبرهن على هذا القطع ؟ ليس أمامه إلا أن يستبعد المنهج الجدلى أولا لأن المنهج الجدلى ضد القطعية .. وثانيا لأن المنهج الجدلى مُواكبُ بالتاريخ ، لكن الدراسة التاريخية لن تمكن الشاعر من الوصول إلى قطعية رأيه أن الثقافة العربية مؤسسة على الشرع لاعلى الحرية .. ولكى يتمكن أدونيس من استبعاد الجدل رغم أنه يوهم بالأخذ به ـ أراد أن يدرس الفكر الاتباعى فى ناحية والفكر الابتداعى فى ناحية أخرى .. هذا كل

مصمت.. وذاك كل مصمت .. ولا تحاور .. هل كان هذا الفكر الاتباعى يتكوّن بمعزل عن الطرف الآخر ؟ وكيف يتسآتّى لهذا الطرف الآخر أن تكون له تلك الذاتية ؟ إن القضية ليست فى اتباع وابتداع ، لكن القضية هى فى « العلاقة الجدلية » بينهما : كيف يتسنّى للاتباع أو الابتداع أن يتغلّب ويقهر الآخر ويسود ؟ ولماذا الآخر لا يلعب دورا فى الحركة الثقافية على قدم المساواة ؟ إن أدونيس يرى أن العلاقة بين الطرفين ليست جدلية بل تناقضية .. ويشرح لنا الأب بولس نويا هذا فى مقدمة الرسالة بقوله : « إن العلاقة بين الثابت والمتحول لم تكن جدلية بل تناقضية أدت إلى العنف الذى به تغلب الثابت على المتحول وقضى على كل محاولة قامت بها النزعة الابداعية » (ص ١٥) أولا: إن علاقة التناقض هى فى جوهرها علاقة جدلية .. ثانيا : إن العلاقة الجدلية تظل فى حالة توازن ثم توتر ثم تصادم إذا ما وجد طرف من الأطراف أنه قد أتى زمن ستميد فيه الأرض من تحته أو ستكتب له لحظة انتصار حاسمة على نقيضه وفى هذه الحالة يصل الجدل إلى ذروته فى التناقض بل التطاحن .

إن الانطلاق من التقسيم الكلاسيكى الذى يدرس كل ظاهرة على حدة مسئول عن أخطار الرسالة الجوهرية .. لقد أخذ المؤلف الثابت ككل مصمت على حدة والمتحول ككل مصمت على حدة .. ونسأل : هل الثابت نفسه متجانس ؟ ألا توجد تناقضات فرعية ؟ أو ليس فى بعض الأحيان يقترب من الطرف الآخر ؟ أليست نزعة أحمد بن حنبل ثم ابن تيمية من بعده وهى تحرم زيارة القبور على أساس أنها وثنية تعد تقدمية ؟ لكن جوهر فكرهما متزمت حر فى إزاء النصوص .. ومن هنا فإنهما ليسا رجعيين تماما وليسا تقدميين تماما .. وإنما فى لحظة ما جدلية يتحدد التقييم .. والمتحول كذلك : هل هو من فصيلة واحدة ؟ هل يمكن أن تكون حركة الصعلكة القائمة على الغارة والنهب والسلب مما يمكن أن يندرج فى صعيد واحد مع حركة الخوارج كتمرد فكرى وسياسى ؟ ثم إن الخوارج مثلا هل يشكلون اتجاها متجانسا ؟ هل ظلت مبادئهم واحده ؟ ألم يثوروا (من أجل) على بن أبى طالب ؟ ثم ألم يثوروا بعد

هـذا(على) على ؟ ثم ألم ينقسموا فيما بينهم ؟

وإذا كان أدونيس على نحوما يقول قد « حصرت نفسى فى دراسة البنية الآيديولوجية الفوقية للمجتمع الاسلامى كما ظهرت ممارسة وتنظيراً بدءا من وفاة النبى » (ص ١٨) فهل البنية الأيديولوجية معزولة . لا أقول عن قاعدتها الاجتماعية والسياسية والاقتصادية كما يقال دائما - هل هى معزولة عن التاريخ ؟ إن هذا العزل إنما سيؤدى إلى أخطار منهجية وفكرية كبيرة .. فمن زاوية قد يكون معاوية خصم علىّ مفكرا رجعيا بلغتنا الحالية ، لكن هل هذه الطريقة صالحة لتناول الأمور بنظرة علمية ؟ إن معاوية الرجعى هذا هو الذى تأقلم مع ظروف حضارية جديدة وهو الذى أخرج المجتمع العربى من تركيبته القبلية إلى تركيبة الدولة ذات المؤسسات الجديدة .. لو كان أدونيس قد فهم هيجل حقا كما يأخذ هو بفلسفته لكان فهم معنى العقل المكار عنده وطبيعة هذا العقل الجدلية الانفراقية .. إن الموضوعية التاريخية تحدث من خلال الهوى الشخصى ولا تناقض .. لقد تم الفتح العربى وتأسست امبراطورية جديدة وولدت أبنية فكرية لا عهد للمجتمع العربى الصحراوى بها دخلت فى صراعات مع القديم والمحدود الأفق وكل هذا تم من خلال تعصب معاوية لفرع من فروع قريش على حساب فرع آخر وكل هذا تم من خلال الطموح الشخصى لمعاوية .

لقد أراد المؤلف أن يدرس الوقائع كما هى وظن بهذا أنه يتّم بالموضوعية.. يقول : « انطلقت من الوقائع والأفكار كما هى » (ص ٢١) وفى الوقت نفسه « تجنبت الخوض فى ماهية المفاهيم أو المعانى كتحديد معنى الاتباع أو الابتداع أو القديم أو المحدث أو الأصالة لأن مثل هذا الخوض لابد من أن يستند أوليا إلى رأى مسبّق ولهذا عرضت لهذه المفاهيم كما نشأت وتمت تاريخياوتجريبيا » (ص٢٣) وفى الوقت نفسه « عرضت لما تمكن تسميته بتايخ ظواهرى (فينو مينولوجى) للثقافة العربية كما تكشف عنه

الوقائع والأفكار التى تجمع على صحتها الأطراف التى وضعتها أو تبنتها وأشدد هنا على الظواهرية لأننى اقتصرت على دراسة الظواهر الثقافية بذاتها معزولة عن قاعدتها المادية ، فقد عرضت لجدلية هذه الظواهر بينها ولم أعرض للجدلية بينها من جهة وبين القاعدة المادية وعلاقات الانتاج من جهة ثانية » (ص ٢٤) ..

لقد ظن المؤلف أنه يستخدم هيجل فى دراسة موضوع قديم بزاوية جديدة.. إن له بطبيعة الحال شرف المحاولة ، لكنه استخدم هوسرل من حيث أراد هيجل .. فهيجل من أكبر الواقفين بشدة ضد النزعة الوضعية الوصفية الوقائعية الميتة ، وإنما هو يدرس الظواهر فى إطار غرضى : ألا تُكْتب لهذه الوصفية اليد العليا لأن الجوهرى هوالكشف عن بذرة التنامى المستقبلية ولأن الوضعية غرق فى التشيؤية وتقويض للحرية ولأن الهدف عند هيجل ليس الوصف الظاهرى الخارجى الأجوف بل البحث عن العلاقات أو العمليات وهى علاقات أو عمليات ليست متعايشة بل هى متنافرة وطاردة بعضها بعضا ولأن الوصف الظاهرى عند هيجل إنما يستهدف إلى البحث عن الحرية وكيف أنها تضطرد عبر الصراعات من خلال السيرورة التاريخية برغم الثبات أحيانا فى حركة الواقع وبرغم أن هذا الواقع قد تكون له اليد العليا ..

وبهذا يتحتم على الباحث ـ فى اطار الهيجليه ـ أن يكون صاحب موقف وليس هذا نفيا للموضوعية . اما الموضوعية فهى أن الاشياء لها قوانينها المستقلة وهى تتكشف من خلال المواقف الانسانية وبهذا يخرج البحث من الرصد الأجوف للظواهر الى التعليل والتقييم .. لقد اراد ادونيس عمرا واراد الله خارجة .. وخارجة هنا هوهوسرل صاحب المنهج الظواهرى ايضا ولكن من خلال الوصف الذاتى للشعور ونزع فتيل التارخية عن الظاهرة ونزع فتيل جدليتها وتضخيم الأنا التى تتعالى على الظاهرة والإنطلاق وراء صيحته العوده إلى الأشياء أى العودة إلى الوضعية أو التشيؤية التى كان هيجل من

أكبر اعدائها على مدى تاريخه ولن تخدعنا نيّة المؤلف عندما يقول : « يخيل إليّ أن هذه النتيجة مزدوجة : وصفية تتمثل في الكشف عن بنية الذهن العربى ونقدية أو تقويمية تتمثل فى الكشف عن إحتمالات التغيير او التقدم فى الحياة العربية وإمكانياته » (ص ٢٦) فكيف يحدث هذا التغيير والأطراف مدروسة بتباعد والأطراف مدروسة بلاحركة والأطراف مدروسة بلا تاريخ ؟ بل إن المؤلف يكشف عن معكوسية النزعة الجدلية التى تهتم بكيفية التغيير عندما يقول : «ليس المقام هنا مقام تفصيل لكيفية التغيير أو للصورة المقبلة للأدب العربى والثقافة العربية بعامة فإن هذا ينمو تجريبيا أى انه يتحول ضمن مجتمع نفسه يتحول » (ص ٣٢) إن الجوهرى فى الجدل هو « كيفة التغيير » الذى تركه المؤلف أما النمو التدريجى للتغيير فهو وقوع فى الوضعية أكبر أعداء الفكر الجدلى .

فإذا أخذنا بالنية فإن نيّة المؤلف هى أن يدرس المجتمع العربى فى ثباته وتحوله خلال القرون الثلاثة الهجرية الأولى .. ولقد انطلق لا من الدين الاسلامى بإعتباره أحدث انقلابا فى بنية المجتمع الجاهلى وتفكيره وسلوكه بل انطلق من لحظة ما أسماه اتباعا منذ انتخاب أبى بكر .. لقد أدان أدونيس الدين لأنه قائم على الوحى .. وهذه نزعة (صورية) مغايرة للموقف الجدلى بل مغايرة حتى لما ظنه نظرة أنثروبولوجية للدين فى الاستعمال كما يفسر هو الدين.. إنه لم ينظر إلى (محتوى) الدين الاسلامى نفسه وكيف انه هو نفسه لحظة تغيير وتنوير و إحداث إنقلاب فى الشخصية العربية .. لم ينظر ادونيس إلى الجوهرى فى الدين وأنه هدم للصنمية وقد امتدت الصنمية التى أراد أن يهدمها الدين الاسلامى إلى أصنام الكذب و النفاق والميسر والربا والعبودية .. لم ينظر أدونيس إلى الدين الاسلامى من انه محاولة لتحرير الإنسان بل نظر إليه نظرة فوقية : الدين وحى وبهذا فهو ملىء باللاعقلية .. وهكذا ينطلق من نزعة سطحية الى الماركسية عندما يطالب ماركس بأن كل نقد لابد أن يبدأ

بنقد الدين فيقلده ادونيس تقليدا أعمى عندما يقول :« إن نقد الوحي في مجتمع يقوم على الدين ليس الشرط الأول لكل نقد وحسب وإنما هو أيضا الشرط الأول لكل تقدم » (ص ٩٠) غير أن نقد الدين عند ماركس ليس مقصودا في ذاته بل الهدف منه الوصول إلى أن الإنسان هو الماهية القصوى للإنسان وهذا هو جوهر الدين وفي هذا الإطار نستطيع أن نفهم عدم هجوم ماركس على البروتستنتانية لأنه رأى فيها أنها تدعو إلى نضال الإنسان ضد الكاهن الذي في أعماقه ومحاربته بطبيعته الكهنوتية .. أما أدونيس فإنه يطالب بإستئصال الدين جملة لأنه يرى أن « الالحاد .. ثورة حقيقية تهدف إلى أن تهدم سلطة يمارسها الإنسان بإسم الوحي على الإنسان او يمارسها بإسم الغيب على الواقع ... كان الالحاد توكيدا على إرادة الانسان الخاصة بحيث يكون عقله شريعته وقوته » (ص ٨٩) ونسى ادونيس أن هذا الدين غير العقلية والنفسية و نزع العصبية وأوجد قيما جديدة في مقدمتها الدعوة إلى الأممية والمساواة التامة بين الأفراد والشعوب .. واعتبار أدونيس الدين وحيا مناقض لما يطالب به هو نفسه ـ بفهم خاطيء من جانبه لفلسفة فيورباخ ـ بأن ننظر إلى الدين نظرة أنثروبولوجية بمعنى ماذا صنع البشر بالدين على نحو ما يقول : « لم أنظر ... إلى الدين من زاوية المذاهب وإنما نظرت إليه من زاوية أنثروبولوجية في تأثيره على نظر الإنسان العربي وعمله وفي تأثيرهما كذلك عليه » (ص ٢٣) فإذا كان الدين في الاستعمال كما يقول فلماذا ينظر إليه في الأصول ويرتب الدعوة إلى إلغائه كليةً ؟ وإذا كان هذا هكذا عنده فلماذا التناقض عنده والدعوة إلى الإمامة التي هي ذروة اللاعقلية والخرافة والشعوذة عندما يقول : « يمكن اعتبار مفهوم الامامة ثورة دينية ـ اجتماعية في آن » (ص ٢٧٤) وإذا كان قد رفض الدين بإعتباره وحيا من عند الله فلماذا قبل أن يكون الإمام المستور أو الظاهر إختيارا من هذا الله الذي سبق له ان رفضه ؟ : « وهذه الخلافة النيابة ليست اختيارا من الناس وإنما هي إختيار من الله وإذا كان الله هو الذي يختار الإمام الذي ينوب عنه فقد خصه بالعلم كله ما كان

وما يكون وعصمه من الخطاء » (ص ٢٧٥) إنه مرة يأخذ بالدين على أنه فى الاستعمال ثم يتناقض فى تقييمه لحركة الاعتزال الآخذة بتحكيم العقل حتى لو تعارض مع الدين .. يقول : « العقل العربى حتى فى صيغته الإعتزالية لم ينف فى تفسيره ظواهر الطبيعة الفعل الإلهى المستمر المباشر فى الطبيعة بحيث استمر القول بأن لكل ظاهرة طبيعية سببها الإلهى (لا الطبيعى) وتبعا لذلك لم ينف المعجزة » (ص ٨٨) لكن أدونيس انتهى إلى درويشية الامام التى تعد شديدة الخطورة وقد ظن أن نزع طقوس الدين سيوحّد بين البشر لكنه ارتد إلى أكبر طقوس : الامام المخلص الآتى من اللامعقول والمجهول ..

إن التناقض هو من خصائص اللقطة الشعرية غير المصاحبة بالحفر تحت المفاهيم التى ينطلق منها الباحث وغير المصاحبة ببناء علمى هندسى محكم فى البحث .. فإذا كان الدين فى رأيه شئيا لا عقلانيا لأنه صادر عن الوحى فكيف لم يتنبه إلى أن أكبر دعوة فى الدين الاسلامى هى الدعوة إلى العقل ؟ ألم تنقسم الأمة العربية بهذا العقل إلى عشرات الفرق الاسلامية ؟ ثم أليس هذا الانقسام نفسه دليلا على ممارسة العربى للحرية ؟ وإذا بلغ عدد الفرق ٧٣ فرقة ألا يعد هذا دليلا على الجيشان الشديد فى المجتمع العربى ومظهر لتحوله لا لثباته ؟ بل ألم يورد لنا المؤلف نفسه عددا من المضطّهدين من جانب حركات الثبات أفليس هو القائل ؟ : « وبمقتضى هذا المنظور الأخلاقى الآيديولوجى سجن ضابىء الحارث وضرب أبو شجرة السلمى وسجن أبو محجن الثقفى لاعلانه فى شعره أنه يعارض تحريم الخمرة ثم نفاه عمر ومات فى منفاه وقتل سحيم بن عبد بنى الحسحاس ونفى النجاشى من الكوفة وسجن الحطيئة ونُفى عمر بن أبى ربيعة والأحوص ونذر قطع لسان جميل وأهدر دمه وحُبس الوحى حتى مات فى سجنه وعذب أبو دهبل الجمحى ونفى ومات فى منفاه وقتل وضاح اليمن » (ص ١٧٢) فلماذا ينظر إلى هذه الأمور نظرة غير جدلية ويرى فيها دليل الثبات فى المجتمع ولا ينظر إليه على أنه ارادة تغيير بل وممارسة هذا

التغيير حتى لو أدى الأمر الى اضطهاد ؟ ألم تكن الحرية بهذا تلعب دورها فى تشكيل المجتمع العربى ؟ وإذا كان هذا الاضطهاد الشديد فهل نستطيع أن نطلق القول على عواهنه كما فعل المؤلف ؟ : « كانت الثقافة العربية جوهريا ثقافة تقليد » (ص ٥٩) بل كيف تأدت السلفية وإحكام قبضتها الاتباعية إلى هذه الفتنة الكبرى ومقتل عثمان ؟ أليس هذا أيضا دليلا على وجود الثائرين ؟ لماذا النظر إلى الظاهرة من طرف واحد بنفى الجدلية عنها ؟ كيف تأتى للسلفية أن تسمح بترجمة الفكر اليونانى مثلا ؟ بل كيف سيمكن إلغاء الطقوس كما ينادي إذا كان الموجود هو الثبات وحده ؟ وكيف سيتاح لهذا الإمام أن يلعب دوره بذلك الشكل الأسرارى والمؤلف يطالب بنزع الدين كلية عن الدولة لأن « الدولة التى تقدرعلى أساس دينى هى بالضرورة دولة غير عادلة لأنها لا تقدر أن تنظر إلى مواطنيها المختلفى الأديان أوالمتفاوتين فى إيمانهم نظرة واحدة ولابد من أن تفضل بعضهم على بعض ومثل هذه الدولة فاسدة أصلا » ؟ (ص٩٠) .

مرة أخرى : إن النظرة الشاعرية هى المسئولة عن كل أخطاء الرسالة بل هى المسئولة عن عدم الانطلاق من مفاهيم واضحة عن الثابت والمتحول بل هى المسئولة عن الابهام بوجود جديد فى الثابت والمتحول بدل التقليد والتجديد ومن هنا جاء التشويش .. وهى المسئولة عن الخلط بين أراء فيورباخ عن إضفاء الانسان أجمل ما فيه على كائن علوى وبين قول الحلاج إنه ما فى الجبة غير الله بمعنى أن كل ما فى الانسان هو نعمة ومنحة من الله ويأتى الخلط بين نزعة مادية ونزعة صوفية بالأخذ بالتشابه الظاهرى لأنه يمهد لهذا الامام الذى سيعلم العالم .. غير أن هذا الإمام النابع من اللامعقول والمختار بشكل لامعقول والذى نظنه آخذا يكل جديد سيكون المؤلف الشاعر نفسه أول ضحاياه لأنه سيرى فى هذه الرسالة جزءاً يضاف إلى الاتباع بما حوته من مطلقات ونظر غير جدلى ونزع فتيل التاريخ خشية أن يكون لبنة تدعم حركة الثبات .

الفلسفة البنيوية
تتسلل إلى الفكر العربى
(١٩٧٨)

البنيوية باعتبارها آخر صحية فى عالم الفلسفة بدأت تطل برأسها فى العالم العربى بدراستين جادتين .. الأولى هى كتاب « مشكلة البنية » من تأليف أستاذ الفلسفة الراحل الدكتور زكريا إبراهيم والكتاب الثانى الذى نتناوله بالنقد هو كتاب « نظرية البنائية فى النقد االأدبى » للدكتور صلاح فضل أستاذ الأدب بكلية البنات ومؤلف الكتاب يمتاز بالموضوعية وأمانة العرض وسعة الاطلاع على مؤلفات أعلام هذا المذهب مثل المفكر الروسى جاكوبسون والفرنسى بارت أكبر من طبق البنيوية على النقد الأدبى وليفى شتراوس أعظم المتخصصين فى دراسة علم الانسان أو الأنثر وبولوجيا وفردناند دى سوسور عالم اللغة السويسرى . غير أن العرض الموضوعى ومحاولته تقديم هذا المذهب للقارئ العربى لأول مرة أفقداه الحس النقدى وهو كتاب فى النقد الأدبى كما افقداه ابراز امكانية أن يستفيد النقد العربى من هذا المذهب أو أن يكون عامل إعاقة لتقدمة .

والبنيوية فى اساسها تشمل . نظرة جديدة إلى اللغة لمعرفة التكوين الداخلى لها بشكل مطلق بصرف النظر عن خصوصية كل لغة بالبحث عن نظام الرموز داخلها وبالبحث عن مجموعة العناصر الشكلية فيها . ثم اتسع نطاق الدراسة البنيوية ليشمل مجالات علم النفس والأنثر بولوجيا وشتى مظاهر الثقافة . وفيلسوف البنيوية يحاول فى كل هذه المجالات أن يكتشف النظام الصورى فى الظواهر باعادة بناء الواقع وصياغته وفقا لنموذج وهى تحاول بهذا اكتشاف الشفرة السرية الكافية وراء النشاط الانسانى باكتشاف البنية أو المرتبة أو الهيكل وتعنى به دائما وجهة النظر الثابتة ومن ثم فهى تصور من خلق الذهن وليست خاصية للشيئ .

والنزعه الشكلية الصورية سمة واضحة في كل ما يقوله البنيويون وهى محاولة إحياء لمذاهب ميتة ماتت سريعا لأنها استبعدت الانسان من جهة ولأنها استبعدت المنظور التاريخي من جهة أخرى ولأنها فرضت قوالب فكرية جاهزة على الواقع لتنبيله من جهة ثالثة ... إن البنيوية محاولة يائسة لتجديد النزعة التحليلية التى تفتت الظاهرة فتفقدها طابعها المركب .. وهى محاولة يائسة لتجديد نزعة أصحاب الوضعية المنطقية التى لا تعترف إلاّ بجزئيات العالم الخارجى فى حالة تفكك دون ترابط أنساني ودون تنام تطوري نازعة فتيل التاريخ والخبرة البشرية .. وهي محاولة يائسة لميكنة الواقع والإنسان وجعل الواقع والإنسان ذرات صورية متفرقة على نحو المذهب الذرى الذى نادى به برترا ندراسل .. البنيويون فى هذا ليسوا إلا تكنو قراطيين حرفيين فى معرفة نماذج الرموز والاشارات داخل الظواهر لكنهم ينسون أن هذه الرموز والاشارات ابداعات ذات مدلول إنساني وأنها ليست مجرد قوالب جوفاء .

ومؤلف الكتاب الدكتور صلاح فضل قد أخل بالبناء المعمارى لكتابه برغم أنه كتاب عن البنيوية .. فقد كتب مقدمة تاريخية طويلة عن البدايات الأولى لهذا المذهب فى ٢٢٦ من عدد صفحات الكتاب البالغ ٣٨٨ صفحة وانتظرنا حتى ص ١٣٩ لكى نعثر على أول تعريف واضح للبنيوية .

فإذا انتقلنا إلى صلب الكتاب فماذا نجد ؟ انه دراسة عن النبائية فى النقد الأدبى . وكنا نتوقع ان يحدد لنا رسالة الناقد الآخذ بهذا المذهب وكيفية عمله واختلاف دراساته عن غيره من أصحاب الاتجاهات النقدية الأخرى وتقديم نماذج تفصيلية أجنبية وعربية تنقد على نحو بنيوى لكن المؤلف لم يخصص لكل هذا الجانب سوى ١٣ صفحة فقط وانتقل إلى الحديث عن لغة الشعر والقصة والأسلوب وكلها مسائل داخلة فى علم الجمال وحتى لو كانت جزءا من

مهمة الناقد فإن مهمته ستستحيل إلى مجرد توصيف للنماذج لا تقييم للعمل الأدبى مما يخل بالظاهرة الأدبية باعتبارها ظاهرة انفعالية جمالية تقييمية . إن النقد النبائى يقتصر على النمذجة ويحول العمل الأدبى إلى قالب أجوف وكل مهمة المبدع أن يحشوه مما يسطح رسالة المبدع .. بل إن المؤلف عندما تحدث عن القصة عند البنيويين قال إنه يمكن وضع الهياكل الأساسية وتحديد عددها .. لكن ألا يترتب على هذا إلغاء الناقد مادامت الهياكل قد تحددت مسبقا ؟ إن المؤلف لم يوضح لنا كيف سيعرف البنيويون مسبقا أن ما فى أيديهم ابداع أدبى ولم يوضح لنا النتائج المترتبة على هذا المذهب فى وطننا العربى : تعميق النزعات الشكلية الصورية ابداعا ونقدا أكثر مما هى متعمقة . بل إنه لم يخبرنا كيف سيرتضى الناقد لنفسه حتى لو كان من أتباع البنيوية أن يصبح تلميذا فى فصل تحدد له هذه المدرسة جدولا للتحليل يبدأ من الفقرة فى الكتاب إلى الفصل حتى يشمل الكتاب بأكمله . إن البنيوية تذهب إلى أن الأدب لا باعث له وهى تسفر بهذا عن وجهها الحقيقى : محاولة يائسة أخيرة لتجديد نظرية الأدب للأدب مستغلة التقدم العلمى داخل شقشقة من المصطلحات اللغوية . إنها بنية بلا بنائية لأنها لا تبنى شيئا جديدا للانسان الأمر الذى يلقى بتساؤل حول العنوان : ألسنا أمام فلسفة بنيوية لا فلسفة بنائية ؟

لويس عوض
فارس النقد المنهجى
(١٩٦٨)

غريب جدا ذلك الوضع الثقافى الراهن فى مصر .. فعلى الرغم من كل تلك المسرحيات التى تعرض كل ليلة على خشبة أكثر من عشرة مسارح ، وعلى الرغم من كل تلك الكتب الفياضة من القصص والمسرحيات والاشعار ، غريب جدا الا يوجد فيها سو ناقدين منهجيين اثنين فقط هما الدكتور لويس عوض والاستاذ محمود أمين العالم .. حقيقة يوجد بعض الشبان الواعين كالدكتور شكرى عياد وفؤاد دوارة وأمير اسكندر ، الا أن انشغالهم الدائم منصب على النقد الموضعى للكتب والمسرحيات التى تظهر دون إثارة للمشكلات النظرية من خلال النقد. وعدم الاستناد الى نظرية تفصيلية لها أبعادها المحددة عندهم يفقدهم الى الان صفة الناقد المنهجى الذى يهتم بوضع التنظير كما يهتم بطرح التطبيق على السواء .. وحتى محمود أمين العالم بعد أن كانت تشغله فى البداية مسائل التنظير النقدى مما دفع بنقدنا وادبنا دفعة كبيرة الى الامام فقد هذا الاهتمام النظرى وغرق فى مسائل النقد الموضعى للاعمال التى تظهر .. ومن ثم أصبح النقد عنده تابعا لعجلة الانتاج الادبى بعد ان كان يأتى مرشدا وهاديا للاعمال الادبية التى لم تكتب بعد ، وأفضى به هذا الاتجاه الى التسرع فى اصدار الاحكام التى تأتى من تكتيكات الساعة لا التنظير المسبق .

وهكذا يمكننا ان نقول انه لم يبق فى ميدان النقد المنهجى الجاد سوى فارس وحيد هو الدكتور لويس عوض ... فما هو الذى يفعله الان ذلك الفارس وسط عصر لم يعد يقبل الفرسان المنهجيين ؟ وهل ما زال محافظا على أكاديميته ومنهجه ونظرته القديمة أم ان الرؤية انكسرت والمنهج لم يعد سلاحا ماضيا ؟

ان لويس عوض وجه وضىء من وجوه الثقافة المصرية .. وجه كان قد حمل فى مقال له قديم بعنوان « الانسانية الجديدة » دعوة اليسار فى الفكر ،

وانه سينتقل الى يسار اليسار اذا ما أصبح هذا اليسار يمينا .. لقد كان ولا يزال - أحد المخلصين القلائل للثقافة الجادة العميقة حمل من جيل الرواد الأوائل جيل طه حسين والعقاد والمازنى - « كم » الثقافة الهائل وموسوعية المعرفة والانقطاع للدرس والبحث والتحصيل ، وحمل من الجيل الجديد « كيف » الثقافة وربط الثقافة بالقيم الجديدة وبمتجه التاريخ كما حمل من هذا الجيل همومه وتوقاناته .. وبهذين الحملين نزل الى الناس مزودا بعميق الثقافة الغربية يعيد تقييم التراث ويبشر بقضايا جديدة ويقييم الاعمال بمنهاج ونظرة جديدين فى أطار الفلسفة العلمية .. ذلك لانه حمل من خصائص الناقد الكبير صفتين اساسيتين هما : المنهج والميتافيزيقا .. فجاءت كتاباته العميقة « دراسات فى الادب الانجليزى الحديث » و « المسرح المصرى » ومقدمة ترجمته لمسرحية شيلر « برومثيوس طليقا » ومقدمة مجموعة قصائده العامية «بلوتولاند وقصائد اخرى » مسهما ومطورا الحركة الادبية والنقدية على السواء.

ولكنَ المنهج والميتافيزيقا لم يعودا بنفس الصلابة والوضوح .. لم يعد الالتقاط من أرض الواقع ،بل أصبح المنطلق من اسقاطات الذهن وأصبحت النتيجة التى يريد ان يصل اليها أضخم من المقدمات المفضية اليها .. فقد كتب لويس عوض فى ملحق الاهرام يوم ٨ - ٤ - ١٩٦٦ مقالا بعنوان « فى الخلق والنقد » أصاب فيه بعض الحق وجانبه الصواب فى البعض الاخر .. فقد رصد لويس عوض فى مقاله الظاهرتين الادبية النقدية فى العامين الاخيرين فخلص الى ان « الظاهرة العامة التى طرأت على الخلق الادبى هى اتجاهه نحو الجهامة والتشاؤم ، والظاهرة العامة التى طرأت على النقد الادبى هى اتجاهه الى الصرامة والعبوس » .. فهل الامر حقا كما ذكر الدكتور لويس؟

الحقيقة إنه ينتقد ويأخذ على نقاد هذين العامين انصرافهما التام الى الاقتصار على تناول الجانب السياسى من العمل الادبى - وعلى هذا فان

الدكتور لويس وقع أيضا فى هذا الموقف الاحادى الجانب وهو رصد الظاهرة الادبية رصدا أخلاقيا بحديثه عن الجهامة والتشاؤم ..

يدلل لويس عوض على فكرته استنادا الى المسرح ، وهنا منزلق اخر فى دراسته وهو قصر تأمل الظاهرة الادبية على شكل واحد من أشكال التعبير وهو المسرح حيث ان الظاهرة الثقافية الادبية لايمكن دراستها الا بدراسة المسرح والشعر والقصة والرواية والبحث الادبى .. فإذا تغاضينا عن هذا العيب فى منهج البحث رأيناه يقيم المسرحيات على أنها مسرحيات (سوداء) حيث «تنتهى دائما بنهاية حزينة وينعقد لازمة الانسان لا يرجى لها حل واضح» .. وهو يتحدث عن هذه المسرحيات : « ستجد أنك لم تتطهر من شىء بل دخلت بهذه المآسى جميعا فى أزمات بغير حل ولذلك خرجت منها دون أن يحل على نفسك السلام » بمعنى أخر إن المأخذ على مسرحيات الفرافير والمهزلة الارضية ليوسف أدريس وسكة السلامة وبير السلم لسعد الدين وهبة والفتى مهران لعبد الرحمن الشرقاوى وسليمان الحلبى لألفريد فرج والحصار لميخائيل رومان . هو « انها لم تصل الى مرحلة الكاثارسيس أو التطهير النفسى الذى حدثنا عنه أرسطو العظيم قديما » .. أى ان هذه المسرحيات ناقصة (فنيا) وليس بها اذن عيب (مضمونى) كما ذهب هو .. واذن فان رصد هذه المسرحيات رصدا حقيقيا ما كان سيوصلنا الى غلبة الجهامة والتشاؤم عليها بل كان سيوصلنا الى غلبة الضعف الفنى في بنائها ، ومن ثم سنكون محصورين فى المجال النقدى الذى يطالبنا به الدكتور فى مقاله والذى خرج هو عليه شخصيا .. ومن ثم سينتفى مثل قوله : « لقد كان المسرح المصرى فى حقبة (القضية) و(اللحظة الحرجة) و(السبنسة) (وكوبرى الناموس) حتى (حلاق بغداد) يمثل ما يمكن ام نسميه (انتصار الحياة) وأعتقد أن من حقنا ان نقول عن حصاد المسرح المصرى فى السنتين الأخيرتين أنه يمثل (انكسار الحياة) .. » خاصة وان حقب الادب لا تقاس بعامين أو ما شاكل ذلك ..

واذا كان الامر كما يقول فكيف توقف عند حدود تسجيل الظاهرة ورصدها دون تفسيرها وتعليلها ؟ مما لاشك فيه أن الرصد عملية هامة ولكن الاهم هو محاولة التفسير .. لم يفسر لنا لماذا حدث هذا ؟ وهنا فقد الدكتور لويس سلاحه القديم : سلاح المنهج والانطولوجيا حيث انه مطالب بحكم موقفه القديم ان يفسر لنا من واقع المجتمع في خلال السنتين اللتين تناولهما ..

هذا عن جانب الادب فى مقال الدكتور لويس .. أما الجانب المختص بمعالجة الظاهرة النقدية فقد سجل فيه موت الدكتور محمد مندور وأنور المعداوى وتوقف على الراعى وعبد القادر القط وتحول بعض الشبان الى انسرابات بعيدة عن النقد كاهتمامات رجاء النقاش برئاسة تحرير « الكواكب » واستكفاء الدكتور عبد العظيم انيس بكرسى مادة الاحصاء وانشغال أحمد عباس صالح بالسياسة والايديولوجية فى رئاسته لتحرير مجلة « الكاتب » .. وخلص الى وجود ضوء قليل ولكنه يقصر المعالجة النقدية على الجانب السياسى كمحمود أمين العالم وأمير اسكندر المشرف على الصفحة الادبية بصحيفة « الجمهورية » .. وهو يرى فى هذا الانسراب من جانب الناقد الى العنصر السياسى والاجتماعى اتجاها من جانب النقد إلى الصرامة والعبوس .. وليس واضحا من كلام الدكتور ما هى العلاقة بين المعالجة السياسية والاجتماعية للعمل الادبى وبين الصرامة والعبوس .. هنا ـ على ما يخيل الى ـ خلط بين الناحية السياسية والناحية الاخلاقية .. وهنا ـ على ما يخيل الى ايضا ـ ردة من جانب الدكتور لويس عن موقفه القديم فى النقد .. وهنا ـ على ما يخيل الى ثالثا ـ استنكار أن يقتصر الناقد على التناول السياسى للعمل الادبى .. فاذا كان التخيل هنا صحيحا كان الدكتورعلى حق دون أن يكون له حق مطالبة الناقد الملتزم أن يلغى الحديث عن الجانب السياسى والاجتماعى الغاء تاما .. ان من حق الناقد أن ينظر بمقياس سياسى للعمل . ولكن على الا ينسيه هذا وظيفته الاساسية وهى انه ناقد باحث فى المجالات الجمالية والفنية.. المطلوب

من الطبيب مثلا ان يكون انسانا شريفا ومواطنا صالحا ، ولكن مطلوب منه فى الاساس أن يكون طبيبا اصلا عارفا بدقائق فنه وثنايا صناعته .. وعلى هذا يرى الدكتور لويس انه اذا كان هناك توتر واستفزاز من جانب العمل الادبى الذى اتجه فى السنتين الاخيرتين الى التشاؤم والجهامة فان هذا « التوتر والاستفزاز ينبغى أن يحرك ضمير الناقد الادبى والفنى قبل أن يحرك ضميره السياسى » .. وهذا رصد رائع لما ينبغى أن يقوم عليه عمل الناقد بدل أن يتحول الى مشرح سياسى فقط ومصلح اجتماعى لا غير بما يترتب عليه ان يصبح الادب - من الناحية الفنية - بلا رقابة نقدية فيختلط الحابل بالنابل ويتحدث الناس عن مضمون المسرحية قبل أن يتحدثوا : هل هى مسرحية أساسا بحيث تقبل بعد هذا المناقشة حول مضمونها..

والى هنا كان ينبغى على مقال الدكتور لويس ان ينتهى فقد استنفد معالجة القضيتين ، ولكنه انسرب الى نقطة أخرى ليست من صلب المقال وليست هناك مقدمات كافية تفضى اليها بالضرورة .. فهو ينتقل فى حديثه إلى الكلام عن رحابة الثورة المصرية فى احتضان جميع التجارب الفنية .. وهذا الكلام لا يتصف بالصبغة العلمية لان الثورة مثلا ترفض تجارب المفكرين الاقطاعيين .. كما يكشف هذا الكلام على ان الدكتور لويس عوض خالف مقدماته وأدلى بكلام ذى طابع سياسى لا نقدى حيث أن هذا الكلام ليس من اختصاص الناقد وانما هو من اختصاص فيلسوف الاجتماع والمؤرخ ..

هذا ولم يذكر لنا الدكتور لويس فى مقاله كيفية تطوير النقد والخروج به حتى من المأزق الذى رأى النقاد ينزلقون اليه والذين ما فعلوا الا أن طبقوا معاييره التى بثها فى كتابه « دراسات فى الادب الانجليزى الحديث » .. !

فإذا احدثت مقارنات بين عدة أعمال أدبية يمكننا أن نقول ان عظمة الناقد منهجا والانطولوجيا موقفا تتعامق فى هذا المجال حيث يبدو المنهج والانطولوجيا والموقف أسلحة ممتازة فى أيدى الناقد وصولا الى ما ليس بينه

تشابه واضح الى ابراز عمق التشابه ، والى ابراز عمق التفاوت بين ما هو متشابه ظاهريا .. ووضع هذا العمل فى سياق التراث الفكرى .. ولا يتأتى للناقد هذا الا اذا كان مزودا أساسا بالثقافة الموسوعية على ألا يكون له غرض أخر سوى البحث الاكاديمى وعلى ألا يتعجل النتائج .. فالى أى حد توفرت للدكتور لويس عوض كل هذه الامور فى دراسته التى ظهرت اخيرا بعنوان «على هامش الغفران [1] » ؟

النظرة الاولى تكشف أن الدكتوراختار موضوعاً خصبا للغايه يصلح ايما صلاحية للدراسه المقارنة .. كما أن القراءه .. الاولى للكتاب والمعرفة السابقة بثقافة لويس عوض تكشف عن عمق اطلاعه بالنسبة للموضوع على الاقل بطريقه شمولية وتتراوح هذه القراءات بين هوميروس و فرجيل و اوفيرس وايرستوفان ونص رسالة الغفران و رسالة ابن القارح والالمام بتاريخ سوريا ومصر والمجتمع العربى فى حقبة القرن الرابع الهجرى زمن ابى العلاء المعرى والمامه التام بدراسات طه حسين عن معشوقه شاعر المعرة والمام بتاريخ الحروب الصليبية والمعرفة التفصيلية بالكوميديا الالهية لدانتى والكتابات العربية المترجمة الى اللاتينية والعبرية والاسبانية فى القرون الوسطى .. فما هو يا ترى الذى استفاده الدكتور من كل هذا الفيض من المعلومات والمعرفة؟ ولكن فى البداية : ما هو منهج النقد المقارن للأدب إن كان يمكن الحديث عن نقد مقارن ؟ يلخص الدكتور المنهج وخاصه بالنسبة لبحثه قائلا : « لا سبيل الى رد كل شيء الى اصله على سبيل اقرب ما يكون الى اليقين ، ثم لا سبيل الى تتبع تسلسل افكار الشعراء عن العالم الاخر سواء بالتأثر الادبى الخاص او من خلال التراث الروحى الشائع المتوارث الا بالرجوع الى (أوديسّا)

(١) كان الدكتور لويس قد نشر فصول هذا الكتاب في الملحق الادبي لصحيفة الاهرام علي عدة أعداد ثم جمعت الفصول في الكتاب الراهن الذي صدر في سلسلة كتاب الهلال عدد أبريل ١٩٦٦ وهذا أول عدد يصدر بعد أن تولي محمود أمين العالم رئاسة تحرير هذه السلسلة.

هوميروس و (انيادة) فرجيل و(تحولات) أوفيد . او ما يسمى (بالميتامورفوز) . فضلا عن الرجوع الى ملحمة (جلجامش)البابلية الشهيرة والى قصة المعراج والرؤيا لا كما وردت فى الكتب المقدسه فحسب بل كما تصورها الادباء والشعراء ايضا فى قصص المدينة الفاضلة وفى قصص الوردة وجنة العشق الإلهى . وهذه الاعمال ليست إلا حلقات كبيرة فى السلسلة الطويلة من رحلات الخيال فى العالم الآخر ولا سبيل الى دراسة أرسطو فانيس او المعرى او دانتى الا بدراسة كل فى موضعه . بهذه الدراسة المقارنة وحدها نستطيع أن نعرف من أخذ وممن أخذ وما أعطى وما أعطى وما مجال الإبتكار الفنى وما التراث المملوك على المشاع بين بنى الانسان » (ص ١٥)

فهل كان الدكتور أمينا مع هذا المنهج ؟ الحق - من بحثه . يتبين انه كان أمينا . فى حدود اجتهاده ونظرته فى معرفة من أخذ وممن أخذ ومن اعطى ولمن اعطى ولكنه لم يكن أمينا بالنسبة لمجال الابتكار الفنى وما هو التراث المملوك على المشاع بين بنى الانسان ..

وقبل ان نتبين النتائج المحورية التى وصل اليها الدكتور لويس فى رسالته نحب أن نكشف عن تمثله لخطوات البحث العلمى .. فقد تردد كلام كثير حول تشابه او عدم تشابه رسالة الغفران التى كتبت فى المشرق العربى مع «رسالة التوابع والزوابع » لابن شهيد فى المغرب العربى التى كتبت فى فترة متقاربة مع رساله الغفران .. والدكتور لويس عوض يرى أن هناك تشابها « يبدو واضحا بدرجه كافية رغم احتجاجات الدكتورة بنت الشاطىء التى عالجت كل الإحتمالات لاستبعاد هذا التأثر والتأثير بحق فيما أرى ، ولكنها أغفلت الاحتمال الوحيد والاخير الذى فسر لنا مثل هذا التواتر وهو أن يكون لرسالة المعرى ولرسالة ابن شهيد مصدر ا ومصادر مشتركه اقدم منهما معا » (ص٨٥) وانطلاقا من هذا المأخذ المنهجى على بنت الشاطىء ينطلق الدكتور

لويس لاثبات ان الرسالة مستوحاة من التراث اليوناني والمسيحي.. فما هي أدلة الدكتور لويس في هذا ؟

يعتمد الدكتور أساسا على قاعدة : ان ما ينّد عن أبي العلاء ليس مصدره في التراث االاسلامي فهو لا محالة مأخوذ من التراث القديم اليوناني المسيحي .. وهذه في الحقيقة طريقة سلبية ومنزلق خطير في البرهنة .. فالدكتور بهذا يغفل ملكة الخلق والتخيل عند ابي العلاء .. فمما لا شك فيه ان العمل الادبي لا يكتبه صاحبه لمجرد تسجيل فوتوغرافي لحقائق معروفة في عصره وفي تراثه ، بل ان نسبة العمل الى الاصل من الذات والعصر هي نسبة نفي لا اضطراد وذلك لان مجال الخلق والعبقريه هو مجال نفي الواقع والعلو عليه واستكمال بعض جوانب النقص في هذا الواقع بفرض وجهة نظر جديدة وموقف انطولجي جديدة ..

ثم ان الدكتور يفصل في مسألة انتقال ظاهرة «صك الغفران » الى المجتمع العربي وانتشاره في حلب وبلدة الشاعر العربي معرة النعمان من حصول ابن القارح على صك التوبه حتى يدخل الجنه .. وهي ظاهرة ليست لدى صاحب الكتاب حجة او وثيقة تاريخية للبرهنة عليها .. وكل حجته هو النص الادبي.. ولكن من الخطأ أن نعتمد على النصوص الادبية اعتمادا آليا لمعرفة مجريات امور العصر وذلك للسبب الذى قلناه منذ حين وهو ان المفكر العظيم ينتسب الى عصره انتساب النفي لا التأييد .. وربما كان سبب عدم عثور الدكتور على نص تاريخي ما جعل عباراته تحمل شحنة الترجيح لا اليقين وهذا شيء يضعف البحث العلمي .. يقول :« ليس بمستبعد بل الاغلب ان المعرى كان عارفا بما يجرى في العالم المسيحى سواء في شطره البيزنطي او في شطره الروماني » (ص١٠٩) .. ثم ان الدكتور يقول في (ص ١١٥)..

«ايا كان الامر فليس هناك ادل على رسوخ هذا النظام من وصف ابن القارح

على دخول الجنة بصك مكتوب حتى بعد ضياع صك التوبه منه ».. الا يمكن ان يكون هذا حليه ادبية من أبى العلاء وطريقة للسخرية من ابن القارح واظهاره بمظهر المتهافت على دخول الجنه بطريقة غير مشروعة ويكون الامر مسأله خيال من ابى العلاء وليس مسألة من مسائل التاريخ المؤكد .. ؟

ولكن ما هى تفاصيل اوجه التشابه فى كتاب المعرى وكتب الاقدمين ؟ ان الامر يتلخص عند الدكتور فى الاتى :

(١) تناول موضوع الحياة فى العالم الاخر تناولا فكاهيا .. فهل كانت هناك ياترى حتمية ترغم الاديب العربى ان يتناول حياة الاخرة حياة خاليه من الفكاهة ، فاذا تناولها بالفكاهة كان بالضرورة مخالفا التراث وبالتالى كان بالضرورة قد استمدها من تراث آخر غير التراث الاسلامى ؟

(٢) عقد المقارنة بين الشعراء فى العالم الآخر وحسابهم وعقابهم لا على اساس ما نظموا فيها من شعر جيد وشعر ردئ .. ومن الواضح ان عملية وضع الشعراء فى الآخرة قد تكون حلية أدبية ووسيلة يلجأ اليها الاديب ليجمع بين شاعرين مثلا بعد موتهما فإنه يمكن لخياله ـ بعد أن جمعهما ـ أن يحاكمهما فنيا وليس على اساس الثواب والعقاب ..

(٣) ارتداد الاشخاص الى حاله من الشباب .. انها مسألة واردة فى التراث الاسلامى من ان الجميع سيدخلون الجنة وهم شباب فليس فى هذا مسألة نقل عن الاخرين ..

(٤) التحولات والتشكلات مثل نساء من بجع او من شجر او من حيات.. ان مسألة التحولات مسألة نجدها عند جميع الشعوب وفى كل الازمنه القديمة وفى جميع الاساطير .. وان عملية استبعاد ان يكون للعرب ميثولوجيا مسألة خاطئة وربما استمدها المعرى من تراثه العربى .

ولكن ليس معنى هذا ان المعرى لم يأخذ من تراث اجنبى او انه لم يطلع عليه مثلا خلال رحلته لبغداد بالاطلاع على الترجمات من اليونانيه والتأثر ببعض العادات المسيحيه بل كل ما اود ان اقوله انه اذا كانت هناك مثل هذه القضيه فهى لا يمكن ان تثبت بالطريقه التى اثبتها بها الدكتور لويس عوض.. خاصه اذا القينا بانتباهنا الى مثل هذه العبارة فى كتابه « المعرى لم يكن بحاجه الى الذهاب الى أوفير ليتعلم منه شيئا عن (الغولة) او التصور كما يسميه المعرى، ولكن بعض التفاصيل فى (رسالة الغفران) تبعث حقا على الاشتباه فى انه كان مطلعا على بعض المصادر الاجنبية الى جانب اطلاعه على قصص الغولة او التصور فى التراث العربى » (ص ١٢٧) فالغريب ان هذه المسأله الهامة المحتاجة الى تفاصيل وعقد مقارنة تفصيلية للبرهنة على كلامه مر عليها مرورا عابرا ..

أما الجانب الذى أغفله الدكتور تماما فهو الشطر الثانى من المنهج وهو « مجال الابتكار الفنى وما التراث المملوك على المشاع بين بنى الانسان».. انه لم يوضح لنا حتى لو ثبت صحة استمداد ابى العلاءلاصل رسالته من التراث القديم مقدار اختلاف هدفية أبى العلاء فى ادبه عن الادب القديم والابعاد الفلسفيه لها ومدى اختلافها عن كتابات الآخرين ومدى الاستفاده منها وما الذى يجعلها جزءا هاما من جوانب التراث الانسانى .. وهذا الجانب هو ما كان يجب ان يركز عليه لويس عوض بدل الالتفات الى هذا الجانب الاخر الاقل اهمية بالنسبة للدراسة المقارنة .

ويبدو ان المنهج والموقف الفكرى القديم لم يعودا كما كانا لدى الدكتور لويس ..

فالنظرة المادية العلمية لم تعد تصاحبه هنا فى الدراسة حيث لم تعد

العلاقة بين البنية الاقتصادية والاجتماعية وبين البناء الثقافى فى حقبة من الحقب علاقة جدلية حية تسمح بالخلق والحرية والخيال بل اصبحت العلاقة بينهما علاقة آليه ميكانيكية .. كما ان المنهج اصبح فضفاضا فى التناول ولم يعد مرشدا فقد اضطرب المنهج وجعله يسترسل حيث لا يقتضى الامر استرسالا مما جعل شكل الكتاب غير منهجى حيث يبدو الاستعراض الثقافى طاغيا على مقتضيات الدراسة التى كانت تتطلب كثافة أكبر وتركيزا أشد .. بل ان الجزء الخاص بمعرفة مدى استفادة الشاعر الايطالى دانتى من أبى العلاء يكشف ـ بجانب انه أراد أن يخفف من وقع عدم اصالة أبى العلاء بالنسبة لاصول رسالته ـ يكشف عن عدم تحديد مسبق لهدف البحث والفكرة الموجهة اليه والفرض العامل الذى يجريه خلال الدراسة .. خاصة اذا عرفنا من واقع بحثه أنه ليس لديه دليل على ترجمة رسالة الغفران الى اللاتينية أو العبرية أو الاسبانية فى القرون الوسطى .. وربما كان هناك هدف اخر ـ غير البحث العلمى ـ وجه دراسته فجعله يقف عند حدود تشابه ظاهرى خاصة فى الصور الحسية والمتخيلة ولم يقف عند حدود جوهر الافكار .. كما ربما جعله هذا يحوم حول الموضوع .. فربما كان العيب الاكبر للكتاب أنه « على هامش » الغفران وليس دراسة خالصة أكاديمية للغفران ..

ان كل ما عملته ليس هو تقييما للمعرى وأدبه ورسالته فهى مسائل أعمق وأكثر تعقيدا من أن يكون مجال بحثها الصحافة[1] .. بل هى تقتضى الدراسة الاكاديمية الجادة وكل ما فعلته هو أننى حاولت ألا أكون على « هامش هامش الغفران » بل أن استبطن الكتاب ـ فى حدود الدراسة النقدية ـ وأعايشه من الداخل كشفا عن منهجيته ومواقفه .. والامل ان يعيد الدكتور ـ باكاديميته وموقفه السابقين ـ النظر فى هذه الاكاديمية ومراجعة هذا الموقف !!

---

(١) البحث نشر اصلاقى ، مجلة ، الحرية ، اللبنانية .

جدل الواقعى والحقيقى
فى الأدب الاغريقى
(١٩٨٧)

إذا كان الأدب الاغريقى قد بدأ مسيرته بالملاحم فيبدو أن الدكتور أحمد عتمان أراد بكتابه (الأدب الاغريقى تراثا إنسانيا وعالميا) أن يكتب ملحمة لكنها ليست هذه المرة في الشعر لكن فى التاريخ الأدبى.. فهو لم يقتصرعلى فرع بعينه من فروع الأدب الاغريقى كالشعر أو الدراما مثلا ، لكنه أبى إلا أن يقدّم بانوراما عريضة شملت الأدب الاغريقى بكل فروعه .. بل إنه توسّع فى هذه البانوراما وأدرج جانبا من الفكر الفلسفى وتوسع حتى أنه أدخل أيضا الكتابة التاريخية .. ولم ينس الأدب السكندرى كامتداد للأدب الاغريقى .. وهذه البانوراما تشكل أهمية هذا الكتاب الطموح فى خطته .. ولكنها قد تشكل أيضا شيئا من ضعف فى مفهوم التاريخ الأدبى ..

لقد كان مبرر المؤلف أنه أراد أن يقدم خريطة عامة على أساس أن « الرؤية الشمولية العامة هى التى تمهّد الطريق للدراسات التخصصية الدقيقة فى هذه الجزئية أو تلك » . والمؤلف صادق مع نفسه حين يوضح أنه وهو يتبع المنهج التاريخى للدراسة الأدبية « تنقصه بعض التفاصيل المتعلقة بالتطور السياسى والاقتصادى والاجتماعى عبر عصور الحضارة الاغريقية » وهذا الصدق فى رصد جانب من جوانب القصور هو الذى يشكل قيمة فنية وأهمية لهذا الكتاب ؛ فمنذ أن استّن الدكتور طه حسين فى رسالته للدكتوراه عن أبى العلاء المعرى عام ١٩١٤ تتبعّ الحركة السياسة والاجتماعية والاقتصادية أرسى قواعد منهجيه عامة غير جدلية راح الآخرون يحتذونها على نحو جعل الرصد الاجتماعى والاقتصادى والسياسى عاما يصلح (لأى) أديب فى الحقبة التاريخية نفسها التى يدرسها الباحث عن أدبية المختار .. بمعنى إننا نفتقد الدراسة (الجدلية) بين الواقع الحضارى والواقع الثقافى والسمات الخاصة للأديب .. وهذا هو ما تجنبه المؤلف فى كتابه عن الأدب الأغريقى لكى يظهر لنا هذا الأدب فى جوانبه الفنية والجمالية ..

أى أنه أراد أن تكون دراسته من الداخل وحدّد هذا بدقة بقوله «فضلنا ألا نستغرق فى تفاصيل الخلفية التاريخية للأدب الأغريقى ورأينا ضرورة تسليط الضوء على الجوانب الفنية فى مؤلفات هذا الأدب محاولين أن نتعرّف على طبيعة كل ضرب أدبى ووظيفته »

لقد بدأ المؤلف رحلته بالشعر الأغريقى راصدا إياه من الملحمة إلى الشعر التعليمى ثم الغنائى .. ورغم إيمان المؤلف بعظمة هذا الأدب الاغريقى إلا أنه أحتاط احتياط الدارس المتأنى عندما قال : « نرى لزاماً علينا توضيح أن الأدب ليس من اختراع الأغريق كما يظن الكثيرون ، فقبل أن يظهر الأغريق فى شمال البحر الأيجى كان هذا الفن قد قطع أشواطا من التطور والنضج فى بلاد سومر ومصر » . لكننا إزاء تناوله للشعر الاغريقى تتوقف قليلاً عند أخذه ببعض المسلمات التى كان الحفر تحتها كفيلا برسم صورة أخرى للتطور الشعرى.

يقول المؤلف : « إن أولى المسابقات الشعرية التى كانت تقوم فى بلاد الاغريق كانت تقوم على الأشعار الدينية وتركزت فى دلفى مركز العبادة القديم».. الأشعار الدينية.. إن مؤرخ الأدب بطبيعة الحال دائما ما يصطدم بالمادة الخام الموجودة ، لكن أليس مطالبا بتنقيتها ؟ بمعنى أخر : ألا يحسن أن يتحول التاريخ الأدبى من القبول إلى الرفض ؟ لقد علمنا الفيلسوف الألمانى فريد ريك هيجل (١٧٧٠ ـ ١٨٣١) أن هناك فرقا بين الحقيقى والواقعى .. الواقعى هو الشعر الدينى عند الاغريق ، ولكن الحقيقى هو أن يكون الشعر شعراً غير قابل للتصنييف وفق محتواه بل حسب جوهر عام يقوم عليه كشعر .

والأمر نفسه بالنسبة للشعر الملحمى : هل هو شعر حقا ؟ قد لا يكون المؤلف قد أراد أن يتصدى لتراث ضخم يقول إن الشعر الأغريقى بدأ بالملاحم الهوميرية .. إن المؤلف قد يكون افترض شاعرية هذا الشعر افتراضا .. لكنه احتاط وأخذ برأى كيتو الباحث الشهير فى التراث الأغريقى وحّدد اهتمامه

« بالصفة الشعرية فى ضوء الجوانب الأخرى » حسنا .. فما هى هذه الصفات الشعرية فى الملاحم الهوميرية ؟

لقد تنبّه المؤلف لهذا الموقف عندما قال إنّ هوميروس « ليس مؤرخا يسجل وقائع هذه الحرب بدقة ، إنه شاعر فنان ، مؤلف مبدع ، له أن يختار من هذه الحوادث ما يهمّه أى ما يخدم تحقيق هدفه وهدف هوميروس التغنى بحادثة واحدة فقط شغلته أكثر من غيرها وكانت وراء نظمه للملحمة كلها ألا وهى غضبة أخيللوس المدمرة » . لقد كان رصدا رائعا من المؤلف بأن المحرك للملحمة لم يكن بانوراما الحرب .. لكنه عندما قال إنها غضبة أخيللوس لم يتأنّ إزاءها .. فهل غضبة بطل من الأبطال قادرة على أن تصنع ملحمة بهذا الطول؟ وهل سنكون فى هذه الحالة إزاء عمل فنى متآزر فى وحدة عضوية ، ام بالملحمة سيطول الأمر وتدخل عناصر ليست فى صلب غضبة أخيللوس ؟ هذا هو المقصود بالتاريخ الأدبى الذى يستبعد بدل أن يستبقى .. لقد وجُدت الملاحم حقا كانتاج ولكن هل هو انتاج (أدبى) حقيقى؟

لقد ساد الدراسات أن الشعر ثلاثة أنواع : ملحمى ودرامى وغنائى ، فهل الشعر هو حقا ثلاثة أنواع أم أنه نوع واحد ؟ إن المؤرخ الأدبى ليس محايدا فى رصده بل هومُشبّع بملكلة نقدية ، وهذا هو ما توفر للمؤلف ، ولهذا كان المتوقع الحفر تحت مصداقية الملحمة نفسها .

لقد حدّد المؤلف هدف هوميروس ووصف عمله بأنه « الانطلاق نحو الهدف الذى يحدده المؤلف لنفسه مباشرة ومنذ الخطوة الأولى . وهو ما يسميه النقاد بمبدأ قلب الأشياء » حقا إن جوهر الابداع الأدبى والفنى يقوم على هذا النفاذ المباشر الى الأشياء والذى يقوم أيضا على الاقتصاد فى التعبير .. فهل هذا هو الوارد حقا فى الملاحم الهوميرية ؟

لقد أحسن المؤلف عندما بين أن جوهر الشعر هو التجربة الانسانية .. يقول : « عظمة هوميروس تكمن فى أن شعره هو ترجمة لتجربة إنسانية

لا إلهية » لكنه قال أيضا عن هوميروس إنّه « يورد سجلا بالجيوش الآخية » فهل رصد الجيوش مما يتمشى مع رصد التجربة الإنسانية ؟ بل إنه قال أيضا إن الشاعر « لا يتغنى فقط بأمجاد الرجال بل بأفعال الآلهة أيضا » أفلا يعنى هذا نسْفاً للتجربة الانسانية ؟

ولقد أحسن المؤلف أيضا عندما أبرز النواحى الفنية عند هوميروس ، إذْ أخذ مادة تشبيهاته من حياة البسطاء وأن العالم البطولى ليس كل شىء عند هوميروس وأنه وإن كان قد تغنّى بالأمراء والنبلاء لم يهمل تماما عامة الناس ، وأن هوميروس فنان يفكر بصورة درامية وهو يرسم أحداث وشخصيات ملحمتيه .. لكن المؤلف نفسه يلاحظ وجود ملاحم أخرى تختلف عن ملحمتى هوميروس تعالج أحداثاً أسطورية تتفاعل فى ذهن الشاعر ومع خياله .

إن الدكتور أحمد عتمان يتمتع برهافة نقدية شديدة ونفاذ إلى الأعمال من الداخل .. فهو يقول عن أبطال هوميروس .. « إنهم يبدون فى لحظات القرارات الحاسمة فى أوقات الشدّة وكأنهم يمتلكون قلوبا قُدّ ت من حديد . إلا أنهم من جانب آخر يتعرضون للخضوع فى رقة وضعف لأدقّ المشاعر الإنسانية وأكثرها رهافة » . والمؤلف يلخص هذا بقوله إنهم « يتحركون فى المنطقة الوسطى الواقعة بين الآدمية والألوهية » . هذا رصد دقيق من داخل الملحمتين.. لكن المؤلف يُعَمّم : إن وجود الآلهة فى الشعر الاغريقى يعد توسيعا فلسفيا وامتدادا طبيعيا للوجود الانسانى نفسه ألم يكن هذا محتاجا إلى حفر تحته بالشرح والتفسير ؟

فإذا انتقلنا إلى الشاعر هيسيودوس قال المؤلف إنه « يمثل المرحلة الانتقالية بين الشعر الملحمى والقصائد الذاتية أو ما نسميه الشعر الغنائى».. مرة أخرى إن رصد (الواقع) ليس معناه رصد (الحقيقى) فهل يمكن أن يُعد الشعر التعليمى شعرا حقا ؟ إننا برصد (التطور) الفعلى قد نبرر (الضعف) الفنى .. ألم يلاحظ المؤلف نفسه على حد قوله « إن الشعر

الذى كان موجودا حتى قبل هوميروس كان يضم نوعا ذاتيا ؟ إذن الشعر الحقيقى الذاتى كان موجودا من قبل .. فإذا انتقلنا بعده إلى الشعر التعليمى فهل يعد هذا تطورا أم تراجعا ؟

وحقا لاحظ المؤلف ارتباط الشعر التعليمى بالشعر الملحمى .. ولكن هل نحن حقا فى حضرة الشعر ؟ لكن المؤلف أيضا يرصد بدقة النقلة الفنية لدى هيسيودوس الذى يتغنى بالزراعة والسلام لا بالحرب والضرب والتخريب .. لكنه يلاحظ أيضا ما تضمه كتاباته من « العبارات الوعظية والأمثال الحكمية » بل لقد قال المؤلف عنه انّه « ينصح الشاعر بتنظيم النسل متسائلا أليس من الأفضل أن يكون للمرء طفل واحد يعيش فى رخاء ؟ » فهل نحن أمام الشعر حقا ؟

ولأن المؤرخ الأدبى أصبح وهو يتناول الشعر الغنائى فى حضرة الشعر الحقيقى قام برصد متأن ودقيق لشعرائه وصياغاتهم وهو لم يرصد حياتهم الخارجية بل ابداعاتهم الدقيقة .. وهو مثلاً يتوقف طويلا عند الشاعرة سافو فى علاقاتها النسائية التى فجرت طاقاتها الشعرية .

فإذا انتقلنا إلى عالم الدراما نجد الظواهر نفسها .. بانوراما دقيقة لتطور هذا الفن من الطقوس الخاصة بالاله ديونيسوس راعى الموسيقى والشعر ومن الديثورامبوس أو الأغنية الجماعية والمهرجانات الأتيكية . وينسب المؤلف إلى أرسطو قوله بأن بذرة التراجيديا جاءت من الأحاديث التى يلقيها قائد أغنية الديثورامبوس . ويقول المؤلف إن الأجزاء الحوارية فى الديثورامبوس هى أكبر خطوة نحو ولادة التراجيديا الاغريقية . غير أن أرسطو لم يكن يخلط بين ما يتم فى التاريخ وبين أصول الدراما . والمؤلف تتكرر عنده الظاهرة نفسها: إن الدراما تتطور من شيء خارجها .. حقا هذا قد يحدث فى الواقع لكنه لا يحدث فى الحقيقة .. يقول الفيلسوف الألمانى المعاصر مارتن هيدجر (١٨٨٩ ـ ١٩٧٦) إن الفلسفة لا تنبع من الأساطير بل تنبع من الفلسفة فهل

يمكن التعميم ونقول : إن الدراما تنبع من الدراما ؟ ألا تصلح هذه كفرضية يعاد النظر فى ضوؤها لنشأة الدراما كدراما ؟

فإذا جعلنا العرض المسرحى هو عينه التأليف الدرامى ألا نكون قد خلطنا الأوراق ؟ إن المؤلف أورد كمًّا هائلا من المعلومات عن بدايات العرض المسرحى وهو أقدر من غيره بحكم تخصصه أن يبين لنا الخيط الدرامى الحقيقى.

والمؤلف باقتدادر شديد يعرض لمؤسسى الدراما الثلاثة : أسخيلوس وسوفوكليس وإير يبيديس ؛ وعلى سبيل المثال بيّن بهذا الاقتدار كيف أن البنية الدرامية عند أسخيلوس أوجدت الصراع الدرامى وبيّن أيضا الإضافات الدرامية التى أدخلها سوفوكليس وأنه يتجنب كل ما هو فوق مستوى البشرية ويقترب من كل ما هو آدمى ، كما أضاف الجدل . ورصد المؤلف بدقة وعى الجمهور بما يجرى على خشبة المسرح مثبتا بهذا أسبقية المسرح اليونانى على بريخت بالنسبة لمسألة المشاركة فى العرض الدرامى من جانب الجمهور . وكشف المؤلف بدقة عن الثورة الفنية التى أحدثها يور يبيديس الذى يحذف ويضيف إلى الأساطير بما يخدم غرضه الدرامى . واستطاع المؤلف أن يلتقط جوهر الدراما ألا وهو ذاتية التدمير الداخلى وإن قال إنها خاصية الدراما اليونانية فلماذا الدراما اليونانية وحدها ؟

والأمر نفسه يتكرر عندما يتناول أريستوفانس والكوميديا اليونانية . إن هناك بعض العبارات التى تحتاج إلى حفر تحتها لتعميقها من ذلك قوله «إن الكوميديا القديمة لا تستمد موضوعاتها من الأساطير ومن ثم تتميز على التراجيديا باتّساع المجال أمامها لمعالجة الأحداث المعاصرة معالجة مباشرة متأنية» إن مثل هذه العبارة يفترض أن الكوميديا تنحصر فى الحاضر .. فهل الحاضر وحده يصلح للكوميديا ؟ بل هل يصلح لإيجاد أى فن ؟ ألم يذكر المؤلف نفسه أن مسرح أريستوفانس « قائم على قضايا إنسانية عامة ومشاكل سياسية

وفكرية جوهرية مثل الحرب والسلام ، المرأة والرجل ، الثروة والفقر ، العدالة والمساواة » ؟

المؤلف أيضا فى النشأة يرجع الكوميديا إلى احتفال أو موكب ريفى صاخب معربد .. أليس هذا ـ مرة أخرى ـ خلطاً للأوراق بين الواقعى والحقيقى؟ بل إنه يتحدث عن الكوميديا السياسية فهل الكوميديا تُصنف أيضا ؟

ولقد وسّع المؤلف رقعة البانوراما التى رسمها للأدب الاغريقى ، فلم يغفل النثر ونقل عن الفيلسوف السوفسطائى جورجياس قوله :" « إن النثر منه أدبى راق لا يقل فى ذلك عن الشعر » . على أن المؤلف لم يتابع هذا فى ابداع أدبى، بل تابعه فى مجالين غير فنيتين فى مجالين هما الفلسفة والتاريخ .. فلماذا ؟ إن مجال المؤلف الأدب أى النثر الأدبى الفنى فكان الأمر محتاجا إلى [illegible]ء ممن تتوفر فيهم خاصية النثر الأدبى فى الفلسفة مثل هيرقليطس أو أفلاطون على نحوما أفرد له فصلا بالفعل على أساس أن الحوار الأفلاطونى ـ كما قال ـ انجاز أدبى لا نظير له . لكن كيف يدخل المؤلف أرسطو فى هذا المجال ؟

ثم كيف ندخل علم التاريخ حقل الأدب ؟ أليس هذا زائدا عن البناء المعمارى للكتاب ؟

ويختتم المؤلف كتابه العظيم بباب عن الأدب السكندرى .. وهنا تتكرر الظاهرة نفسها .. يقول المؤلف : « الغريب أن الشعر التعليمى لم يفد من ازدهار العلوم السكندرية » الشعر التعليمى ؟ مع أنه يتنبه إلى جوهر الشعر عندما يقول عن الشاعرة إرينا إنها « رائدة فى فن شعرى ونفى ذلك الشعر الذى يتناول الأمور الصغيرة ».. بل إن المؤلف يرصد رائع قال عن أبوللونيوس إنه «وضع الحب فى مركز الحدث الملحمى وبذلك تحتل العاطفة موقع الفعل البطولى» .

ثم مرة أخرى يعرض المؤلف للدراسات التاريخية فى الاسكندرية على أنها جزء من النسيج الأدبى .. فهل الدراسات العلمية أيضا جزء من هذا النسيج ؟ إن هناك تبريرا أحيانا عندما يقول إنه من الجغرافيا الوصفية انبثق فن القصة وكان يجب التركيز على هذا .

لقد طغت البانوراما . وهى بانوراما جميلة ومطلوبة على فلسفة التاريخ الأدبى ، وتسللت إلى هذه البانوراما عبارات تحتاج إلى بحث لأنها موضع شك من ذلك قول المؤلف .. إن العقلية الاغريقية عقلية درامية بالدرجة الأولى .. فهل للشعوب خواص مطلقة على هذا النحو؟ وأليست الدراما نوعا من التأليف يمكن أن تجيده شعوب أخرى إذا تمثلت خواصه الجدلية ؟ وتسللت إلى هذه البانوراما عبارات تحتاج إلى بحث مثل رصده لأفلاطون بأنه رافض للفنون فأفلاطون فى الحقيقة رافض لفن المحاكاة للواقع المباشر المعتمدة على الحس ، لكنه فى الكتاب العاشر من محاورة (الجمهورية) يسترد الفنان صاحب الرؤية العقلية والمعبر عن الحقيقة . والمؤلف يقول أيضا إن التناقض بين الفلسفة والشعر عند أفلاطون ظل مسألة عويصة ، مع أن أفلاطون حسم المسألة بقوله : إن الشعراء هم آباؤنا ومعلمونا فى الحكمة .

إن البانوراما الضخمة فى هذا الكتاب تكشف قدرات صاحبه الاستيعابية ومقدرته على العرْض والنفاذ الداخلى للابداع الاغريقى لا مجرد الرصد الخارجى .. واذا كان حدث خلط بين الواقعى والحقيقى فإن المؤلف قادر على أن يستبعد كل واقع متشىء ليحل محله الحقيقى الذى يرفع كل اغتراب .

الفهرس

للمؤلف

أغنيات مصرية (شعر)

هكذا تكلمت العيون (شعر)

وثالهما العشق (شعر)

جدل الجمال والاغتراب

الاغتراب : مدخل الى الفلسفة

فلسفة الفن الجميل

دراسات في علم الجمال

علم الجمال فى الفلسفة المعاصرة .

الانسان والاغتراب

هيجل قلعة الحرية

الفلسفة والحنين إلى الوجود

الاغتراب في الفلسفة المعاصرة

رحلة فى أعماق العقل الجدلى

هيدجر راعي الوجود

المتنبى والاغتراب

من القلق حتى الأمل

تاريخ علم الجمال فى العالم

سارتر مفكراً وإنساناً (بالاشتراك)

تحت الطبع :

الحب على جناح قوس قزح (شعر)

جدل الحب والكتمان

رحلة فى فكر طه حسين

جماليات الشعر المصرى العاصر

جماليات الشعر العربي المعاصر

جدل اليأس والأمل

الأعمال الشعرية الكاملة (أربعة مجلدات)

علم الجمال فى التاريخ

هيجل وعلم الجمال

علم الجمال والأغتراب

مذاهب وتيارات جمالية

قاموس المصطلحات الجمالية

قناع الأمل

نيتشية : النشر والأقزام

قيس بن الملوح : المغترب هائماً

لوكاتش : جدل الإنسان الشامل

موسوعة علم الجمال

من ترجمات المؤلف

جلسة سرية	(سارتر)
تمت اللعبة	(سارتر)
مكافكا	(أوزبورن)
بيكيت	(سكوت)
جويس	(جروس)
جيد	(ايرلاند)
فرويد	(فروم)
كيركجور	(برانت)
إيونيسكو	(كو)
هيدجر	(جرين)
سارتر	(كرانستون)
فلسفة النفي	(ماركيوز)
فن الحب	(فروم)
الخوف من الحرية	(فروم)
الواقعية فى الفن	(فنكلشتين)
خفايا الحياة	(ولسون)
جدل الحب والحرب	(هيرقليطس)
تاريخ الفلسفة اليونانية	(ستيس)
زعزعة الأساسات	(تيليش)
أسطورة سيزيف	(كامو)
سارتر عاصفة على العصر	(٤٠دراسة مترجمة)

تحت الطبع :

تاريخ النقد الأدبى الحديث (رينيه ويليك : ٨ مجلدات)

محاضرات تاريخ الفلسفة (هيجل)

محاضرات فلسفة الدين (هيجل)

الرسائل (هيجل)

هذا الانسان (نيتشه)

فى الطريق إلى اللغة (هيدجر)

أفول الأوثان (نيتشه)

قاموس المصطلحات الحديثة (بولوك وساليبراس)

﴿ تم بحمد الله ﴾

رقم الايداع
٩٧/١١٠٢٨



الناشر

دار الثقافة للنشر والتوزيع

٢ شارع سيف الدين المهرانى - الفجالة

ت : ٥٩٠٤٦٩٦ القاهرة